

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Ideología y narrativa**

**La función significativa, el pensamiento estetizante y las  
relaciones humanas**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Raquel Arnau Álvarez**

DIRECTOR

**Antonio Garrido Domínguez**

**Madrid, 2016**

FACULTAD DE FILOLOGÍA



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID

Tesis doctoral  
2014-2015

---

Teoría de la literatura  
Dir.: Prof. Antonio Garrido Domínguez

---

# Ideología y narrativa

La función significativa, el pensamiento estetizante  
y las relaciones humanas

---

Raquel Arnau Álvarez  
(50185889G)

# Ideología y narrativa

La función significativa, el pensamiento estetizante  
y las relaciones humanas

---

Raquel Arnau Álvarez

## **Agradecimientos**

A mi director, Antonio Garrido Domínguez, por su encomiable dirección y por aceptarme con la sabiduría y la paciencia que se aceptan las causas perdidas. A la profesora Rosa Benítez, por su inestimable colaboración. A mis profesores, Ludmila Kaida y Jesús García Gabaldón, por darme la confianza en mi trabajo y a Grzegorz Bąk y Claudio Klotchkov, por ayudarme a no perderla. A los autores que me han inspirado en la investigación y en la vida. A mi madre, a mi hermana y a Rayner, por apoyarme y aguantarme. A las personas buenas.

A mi hermano.

“Una de las tareas más importantes de la estética es la de encontrar el camino hacia filosofemas estetizados, crear una teoría de la filosofía intuitiva a base de la teoría del arte.”

M. M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*

“La obra de arte sustituye con su espacio, no una parte (más exactamente no solo una parte) de la vida representada, sino la vida en su totalidad. Cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal”.

Y. Lotman, *Estructura del texto artístico*

## Índice:

1. <a href="#">Introducción</a> .....	5
2. <a href="#">Ideología y subversión: la función significativa</a> .....	10
2.1. <i>Ideología: un concepto problemático</i> .....	10
2.2. La instancia hermenéutica .....	19
2.2.1. <i>La hermenéutica literaria</i> , 20	
2.2.2. <i>Fenomenología y hermenéutica</i> , 26	
2.3. La instancia crítica.....	34
2.3.1. <i>La función ideológica</i> , 34	
2.3.2. <i>El interés emancipatorio</i> , 41	
2.3.3. <i>La función significativa</i> , 58	
2.4. La instancia dialógica .....	76
2.4.1. <i>La hermenéutica crítica</i> , 76	
2.4.2. <i>La crítica dialógica</i> ,86	
3. <a href="#">El pensamiento estetizante</a> .....	114
3.1. La translingüística .....	147
3.2. La poética sociológica .....	161
3.3. La estética literaria.....	172
3.4. La filosofía de la literatura .....	180
4. <a href="#">Equivalencia semántica y contingencia sintáctica</a> .....	198
4.1. La estructura ideológica.....	204
4.1.1. <i>Entropía y estructura</i> , 225	
4.1.2. <i>Sistematicidad y contingencia</i> , 249	
4.2. El plano ideológico .....	286
5. <a href="#">Relaciones humanas, relaciones ideológicas</a> .....	320
<a href="#">Bibliografía</a> .....	332
Anexo: <a href="#">Summary</a> .....	342

# 1. Introducción

Este trabajo se titula “Ideología y narrativa: la función significativa, el pensamiento estetizante y las relaciones humanas” con la intención de ser lo más descriptivo posible. La motivación de la tesis tiene implicaciones filosóficas y refiere a cuestiones fundamentales y fundacionales de la teoría de la literatura y la estética en general. De esta manera, la definición del objeto de estudio para una correcta formulación de estas preguntas del modo más adecuado representa la primera dificultad de esta investigación. Estas preguntas, después de un montón de páginas y unos cuantos años, todavía presentan dudas e incertidumbres -también fundamentales- acerca de la idoneidad del planteamiento, que, sin embargo, aceptamos sin reservas: las preguntas fundamentales en relación a la existencia humana y la comprensión del mundo siguen siendo los grandes interrogantes que incitan la investigación y aportan vitalidad y pertinencia al discurso de la filosofía y de las ciencias humanas en general. Sin embargo, este trabajo no se animó solo en torno a estas cuestiones esenciales que todo ser humano al margen de las ciencias se plantea, sino en la certeza de la impresión estética que insistente y recurrentemente reconoce el filosofema que subyace a la creación literaria.

El riesgo de caer en prosaísmos y tautologías sin salida, y el temor al encasillamiento delimitador tipo *subjetivismo*, *ontologismo*, *trascendentalismo*, *esencialismo*, *idealismo*, y otros *ismos* -como si la sombra de la etiqueta “marxista” por referirnos a conceptos como *ideología*, *alienación* o *subversión* no resultara ya arriesgada- resultaron razones más bien disuasorias. Para complicar todavía más la concreción del objeto de estudio de nuestro trabajo, de las preguntas –que, solo después nos percatamos, son las mismas preguntas que tantas veces y de tantas maneras se ha cuestionado el ser humano- concluimos que nuestros intereses se situaban en el ámbito de la realización estética de la idea y en su capacidad comunicativa. Por tanto, de qué manera se realizan y se transmiten las ideas y concepciones del mundo –relación crítico-valorativa, como veremos-, de una forma personal, en una organización y una visión estética única, es decir, cuál es la relación del filosofema con la realización estética constituye la pregunta fundamental de nuestro estudio.

De cada obra literaria, de cada novela en el caso que nos ocupa, al final siempre queda la sensación general de un mundo visto y organizado de un modo personal y único, que tuvimos la fatal impresión de llamar *ideología* –pues nos parecía que era esa particular organización de las diferentes ideas lo que aportaba la personal interpretación y presentación del mundo de las obras. Así, a falta de un término que definiese mejor el concepto que buscábamos -no nos atrevemos a decir “intuíamos”-, y después de varios circunloquios, aceptamos el arriesgado y controvertido concepto



de *ideología*, que desde el principio entendimos y planteamos en sentido literal y general, y que, aun conscientes del “estigma” asociado al término especialmente en el mundo anglosajón que no iba sino a complicar el trabajo, consideramos merecía la pena restituir. Por entonces ya teníamos las referencias principales, Bajtín y Lotman - más tarde llegarían Ricœur y Uspensky- para establecer la fundamentación de nuestra investigación del fenómeno literario en torno a criterios procedentes de la relación estética-hermenéutica.

En primer lugar, nos ocuparemos del concepto de ideología y de su evolución en la historia y en la crítica en tanto que concepto problemático: de la etimología del término, a la crítica de la ideología en el marco hermenéutico y otros aspectos de carácter heterogéneo relevantes al estudio de la ideología en los estudios literarios. Esta parte del trabajo pretende justificar el estudio de la ideología y la pertinencia del mismo en la investigación del texto narrativo, y definir el concepto de ideología que se aplicará al análisis de las obras: la ideología como sistema de ideas de comprensión del mundo que determina la relación individual con el mismo. La orientación epistemológica de nuestra investigación se circunscribe al espacio investigador que enmarcan la crítica de la ideología de Habermas, la hermenéutica crítica de Ricœur, y la teoría estético-hermenéutica de Bajtín y su convergencia en torno al concepto crítico-interpretativo de *función significativa*.

La representación ideológica de la función significativa en los textos literarios responde a criterios estéticos, y constituyen por tanto la especificidad del enfoque metodológico de su estudio, que introduce el segundo paso de nuestro trabajo. “El

problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” de Bajtín, texto imprescindible de la teoría de la literatura donde se cuestionan las preguntas fundacionales constitutivas de la representación literaria que referíamos al principio, nos permite desarrollar la comprensión de los fenómenos literarios a partir de la unidad que aporta el concepto de *pensamiento estetizante*. En esta parte, presentaremos también las principales líneas de investigación que ha generado el enfoque de Bajtín.

En tercer lugar, para profundizar en la relación hermenéutica-estética, realizaremos el análisis de la explicación estructural del texto desarrollada por Lotman en el ya clásico manual *La estructura del texto artístico*, para la explicación semántica, y el estudio del plano ideológico de Uspensky contenido en *A Poetics of composition*, para la explicación sintáctica, que aplicaremos de modo comparativo en el análisis de las obras. Las novelas que usaremos en el análisis textual desde el punto de vista de las relaciones ideológicas en el entorno de las relaciones humanas son: *La muerte de Iván Ilich* de Lev Tolstói, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, y *Mientras agonizo* de William Faulkner. La justificación de la elección de las obras se fundamenta en la igualdad temática de las tres obras en el entorno del contenido y en la oposición sociocultural y cronológica aportada por la diversidad de formas de conceptualización ideológica, que, de este modo, señalan el filosofema subyacente (universal y arquitectónico) y orientan nuestro estudio hacia la estetización individual del mismo.

Nuestro primer objetivo: determinar el sentido en que usaremos el término ideología y de qué manera lo aplicaremos en el análisis -la ambigüedad y polisemia del

concepto dificulta su comprensión-, y establecer de qué forma se manifiesta la ideología en el texto de la novela en relación a las categorías y cláusulas principales del mismo. La ideología representa un aspecto central de estudio heterogéneo y difuso que justifica los diferentes planteamientos de la misma en los diversos métodos de análisis literario. Estudiaremos la ideología como aspecto central por su recurrencia y omnipresencia en el texto narrativo recogiendo de modo heterogéneo todos aquellos conceptos productivos de su estudio.

## 2. Ideología y subversión

### 2.1. *Ideología*: un concepto problemático

La interpretación y definición del concepto *ideología* presenta una significativa controversia que muestra, sin embargo, la pertinencia y la vitalidad de su estudio. La ausencia de una definición consensuada y unívoca del término, y la resistencia a la delimitación del significado manifiestan de este modo su característica más representativa y elocuente. La inestabilidad sígnica y la ambigüedad semántica de la palabra genera no solo un fenómeno de polisemia, sino que además expresa un *interés*<sup>1</sup> -adelantándonos al concepto crítico habermasiano que presentaremos más adelante- por la conceptualización y la “apropiación” semántica a la que pretende hacer referencia. Veremos cómo esta resistencia a la fijación del significado representa una característica constitutiva y reveladora de la función significativa de la ideología y de los fenómenos de dominación y subversión subyacentes.

La noción de ideología se resiste a la fijación semántica y está en constante devenir dando cuenta de esta manera de la relevancia en el debate epistemológico y de la coyuntura de la investigación de sus estatutos. La mencionada indeterminación,

---

<sup>1</sup> Cfr. 2.3.2.

es decir, la recurrente resistencia a la definición y a la fijación de un significado único, constituye su particular especificidad y representa el espíritu que anima la orientación de esta investigación como característica constitutiva del concepto. En nuestro enfoque admitimos el carácter abierto, la indefinición, como particularidad inherente y significativa en sí misma, sin forzar su naturaleza y sin adscribirnos a ninguna orientación axiológica concreta de las que expondremos a lo largo del presente estudio.

En primer lugar, para contextualizar el debate, realizaremos un breve repaso de las diferentes definiciones de carácter general del concepto de ideología. La falta de consenso da lugar a numerosas definiciones algunas incluso contradictorias entre sí. Después nos ocuparemos detenidamente de la polémica generada por los enfoques crítico-hermenéuticos más pertinentes con respecto al estudio del análisis textual en general que relacionaremos con el pensamiento estetizante de nuestro enfoque.

El *Diccionario de uso del español*<sup>2</sup> de María Moliner y el *Diccionario de la española*<sup>3</sup> de la Real Academia Española en su primera acepción definen la ideología como rama o doctrina filosófica que se ocupa del origen y clasificación de las ideas. La amplitud de esta definición sitúa la ideología en el ámbito de la filosofía, y apoya el marco de referencia y el punto de vista general en que se ubica este trabajo.

En la segunda acepción, sin embargo, el *María Moliner* define la ideología como conjunto de ideas o ideales en sentido de doctrina o ideario, e introduce así la

---

<sup>2</sup> M. Moliner (1966): *Diccionario de uso del español*. Madrid (1998): Gredos.

<sup>3</sup> *Diccionario de la lengua española* (21ª ed.). Madrid (1992): Real Academia Española.

descripción de uno de los problemas origen del desprestigio del término relacionado con los fenómenos de dominación y distorsión de carácter apologético y dóxico implícitos en la función ideológica, en la llamada vertiente “maléfica” de Ricoeur como veremos más adelante.

El *DRAE*, en cambio, ofrece una definición más abierta y general cercana a su etimología: “Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso, político, etc.”. Este es el sentido originario etimológico de ideología que tomamos de punto de partida: conjunto de ideas de una persona o colectividad.

Un somero recorrido por el desarrollo histórico del concepto permite revelar el origen de la ambigüedad generada por las diferentes connotaciones y las contradicciones producto de la heterogeneidad de interpretaciones. La diacronía del término explica la difusión y generalización del uso peyorativo del mismo en la modernidad cuyo origen se remonta a Napoleón. Dicho uso se consolida más tarde debido a la noción de *falsa conciencia* aportada por el marxismo estigmatizando y desplazando casi definitivamente la etimología original: estudio de las ideas.

Nuestra primera intención consiste en restablecer la definición etimológica denotativa de la noción de ideología para, a través de esta restitución del significado original, devolver la vitalidad generativa a la función ideológica eclipsada por la demagogia y los fenómenos de dominación. La recuperación del sentido primigenio del concepto de ideología representa y posibilita su propia emancipación y subversión, y el desarrollo de la potencialidad constructivo-significativa y metodológica del análisis ideológico del texto narrativo. Para restituir dicho sentido nos circunscribimos a las

definiciones y enfoques más elocuentes para nuestro punto de vista sin ocuparnos de la ingente bibliografía generada por la ideología -que no es en todo caso nuestro objetivo- aceptando los riesgos de la libertad de esta postura. Así, realizaremos un estudio sencillo del comportamiento y manifestación de las ideas entendidas como “cualquier representación existente en la mente o cualquier elaboración de ella por las que se relaciona con el mundo”. En este sentido de *relación* se manifiestan las condiciones de posibilidad de la *falsa conciencia*, es decir, en la *mediación* con el mundo, en la relación identidad-alteridad. Este aspecto, además, introduce la dimensión necesariamente sociológica del concepto de ideología que establece el vínculo, la comunicación, la *dialogía* en sentido bajtiniano, entre la representación de la conciencia individual inevitablemente inmersa en una colectividad y el desarrollo conflictivo de esta relación.

El *Diccionario de Filosofía Contemporánea*<sup>4</sup> de Quintanilla hace alusión en primer lugar precisamente a la variedad de sentidos en que puede aparecer el término y la arbitrariedad semántica de su uso históricamente: “Esta ambigüedad de sentido radica en la falta de una bien elaborada teoría de las ideologías, cuya tarea debe comenzar por precisar empíricamente los distintos significados del término y delimitar los problemas que indiscriminadamente supone”.

La primera entrada en el *Diccionario de Filosofía*<sup>5</sup> de Ferrater Mora por orden cronológico señala que “puede concebirse como una disciplina filosófica básica cuyo objeto es el análisis de las ideas y de las sensaciones en el sentido dado por Condillac a

---

<sup>4</sup> M. A. Quintanilla, *Diccionario de Filosofía Contemporánea*. Ed. Sígueme, Salamanca (1985).

<sup>5</sup> J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*. Ed. Alianza, Madrid (1979).

estos términos”. El término fue desarrollado por la corriente denominada *ideólogos* fundada por Destutt de Tracy en 1796 que define la ideología como ciencia de las ideas en sentido de una metafísica, y la utiliza de forma neutra y no valorativa. Ricœur<sup>6</sup> señala que el origen del sentido peyorativo del término dado por Bonaparte se encuentra en los ideólogos franceses.

“En este sentido 'clásico', los ideólogos se interesaron por el análisis de las facultades y de los diversos tipos de 'ideas' producidas por estas facultades. Estas 'ideas' no eran ni formas (lógicas o metafísicas), ni hechos estrictamente psicológicos, ni categorías (gnoseológicas), aunque de algún modo participaban de cada una de estas. La ideología es, según Destutt de Tracy, una ciencia fundamental cuyo objeto son los 'conocimientos'. La ideología está íntimamente ligada a la gramática general, que se ocupa de los métodos de conocimiento, y a la lógica, que trata de la aplicación del pensamiento a la realidad”.

De forma análoga a los ideólogos franceses, los pensadores italianos, Galluppi y Rosmini, consideraban la ideología como estudio de las ideas inmediatas e inteligibles esenciales en el ser humano. Estas definiciones de origen premarxista tienen un perfil muy general y apoyan el sentido que defendemos del concepto de ideología.

La segunda acepción del *Ferrater Mora* remite a la productiva noción de *desvío*, que en tantos sentidos se ha usado, aportada por Maquiavelo para distinguir la realidad política de las ideas políticas. En un plano más puramente filosófico, Hegel denomina *conciencia escindida* a la separación de la conciencia de sí misma especialmente en relación al proceso histórico. En el mismo sentido, la noción de *falsa conciencia* o *conciencia invertida* en Marx se identifica con el error y apunta también a esta idea de escisión y ocultación como parte del ser de la conciencia. La connotación

---

<sup>6</sup> Cfr. 2.4.2.



peyorativa del concepto de ideología como ocultación y revelación de la realidad y los fenómenos sociales fue el sentido predominante durante el siglo XIX. El *Ferrater Mora* señala en este sentido que, aunque Nietzsche no hace referencia directa a la cuestión de la ideología, su tema de la necesidad de un *desenmascaramiento* se relaciona con la misma. También a este respecto, Sorel y sus *mitos* y Pareto y sus *desviaciones* hacen referencia a la función justificadora y normativa de la acción social, no descriptiva, sino prescriptiva, distinción muy productiva y esclarecedora de los fenómenos de dominación de la que nos ocuparemos detenidamente con Ricoeur.

El concepto de ideología en torno a la noción de *falsa conciencia* adquiere un papel central en Marx y en las diversas corrientes marxistas, pero resulta difícil encontrar una definición consensuada: “Marx utiliza la palabra sin ofrecernos ninguna definición de la misma, sino que asume esa tradición en la que el término aparece algunas veces como neutral y otras, la mayoría, como algo valorado negativamente”. El diccionario de Quintanilla distingue dos grandes sentidos en Marx: por un lado el relacionado con la *falsa conciencia* y el enmascaramiento de la realidad social que determina la conciencia y, por otro lado, la ideología como oposición al conocimiento verdadero o científico que más adelante relacionaremos en nuestra investigación con las propuestas de Habermas y Bajtín. “Marx no elaboró una teoría general de las ideologías, pero descubrió que la deformación de esas representaciones que él llamaba ideologías radica en su carácter idealista y dogmático”. Las principales aportaciones de Marx a una teoría general de las ideologías destacadas por el *Quintanilla* son: la determinación social del pensamiento, la valoración epistemológica de ciertas representaciones como falsas o erróneas por dogmáticas e idealistas y el

carácter socialmente orientado de las mismas por la división social del trabajo y la lucha de clases.

En sentido análogo, como veremos en el capítulo siguiente en detalle con respecto a la pertinencia de la crítica, para Habermas la ideología es una distorsión de la comunicación que permite que ciencia y tecnología puedan adquirir el estatuto de ideología por la deficiencia de una hermenéutica que testimonie dicha distorsión. Habermas opone a la hermenéutica ontológica de Gadamer una crítica de las ideologías para que pueda manifestarse el carácter autorreflexivo del interés por la emancipación: “la crítica de las ideologías es capaz entonces de disolver y eliminar las incomprensiones, las cuales proceden, en último término, de la violencia y la represión”. Marcuse no propone como Habermas una crítica de las ideologías, aunque se encuentra implícita en su pensamiento la posibilidad de un desenmascaramiento ideológico; comparte también la comprensión del concepto de ideología dentro del sistema de la comunicación social. Con respecto a la polémica de la cientificidad de la ideología y a la amplia utilización del término, resulta interesante la distinción ofrecida por Lewis S. Feuer entre el uso científico, que mantiene la distinción ciencia/ideología, y el uso ideológico, que considera la ideología como conjunto de ideas. Según Feuer, el uso marxista es *completamente científico*.

Otras contribuciones de autores marxistas estudian la ideología en el marco de la sociología del saber en tanto que saber relacionado con la situación socio-histórica: “la sociología del saber es en buena parte sociología de las ideologías”. Mannheim, siguiendo las investigaciones de Weber, se ocupó del problema de las ideologías como *reflejos* que ocultan y revelan una situación social que relaciona con el inconsciente

colectivo. Mannheim distingue entre ideología parcial, de raíz psicológica, e ideología total, de raíz social.

Otro sentido del término ideología aportado por Sartre a partir de la diferenciación en la *praxis* filosófica distingue entre filósofos creadores (Descartes, Locke, Hegel, Marx) y filósofos ideólogos. Así, para Sartre, existen filosofías e ideologías. En su opinión, el marxismo es una filosofía y el existencialismo, una ideología.

El *Diccionario de términos literarios*<sup>7</sup> de Estébanez Calderón ofrece una definición de ideología de carácter también muy general:

“Conjunto de ideas, creencias, valores y representaciones (mitos, símbolos, imágenes, etcétera) que conforma una determinada visión del mundo y sirve de pauta a los individuos de un definido grupo o clase social, o comunidad nacional, religiosa, cultural etcétera, para relacionarse con el mundo, con los demás miembros del grupo (la ideología cumple un papel aglutinante y de identificación) y con otros grupos o colectividades humanos”.

En este breve repaso de las definiciones más generales observamos que la controversia acerca de la definición del término continúa vigente y abierta, aunque quizá predomine todavía la interpretación marxista especialmente en el mundo anglosajón. Las investigaciones acerca de los fenómenos ideológicos se han desarrollado mayoritariamente en la dimensión social en detrimento de la dimensión individual debido en gran medida a la impopular amenaza del subjetivismo y el idealismo en la tradición científica, y a la mencionada implicación marxista. Aquí intentaremos conciliar esta situación a partir de la restitución del valor positivo y generativo de la ideología, cuya potencialidad ha sido eclipsada precisamente por la

---

<sup>7</sup> D. Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*. Ed. Alianza (Madrid, 2004).

función distorsionadora de la misma, a través de la función significativa primaria inherente de la ideología (función significativo-ideológica).

Con respecto al estudio de la ideología en el ámbito de la teoría literaria, nos ocuparemos a continuación de las propuestas más inspiradoras e interesantes representadas por los enfoques de Bajtín y Ricoeur. Ambos autores se encuentran en ese espacio de confabulación entre literatura y filosofía que inspira la presente investigación, y que también se denomina Teoría de la literatura, Filosofía de la literatura, y hasta Filosofía continental. Ambos teóricos estudian el texto desde una perspectiva hermenéutica y cada uno desde su ámbito se acerca al espacio del otro. La literatura y la filosofía se encuentran en la hermenéutica y la estética.

## **2.2. La instancia hermenéutica**

El presente estudio de la ideología en el texto literario se ocupa de la creación e interpretación del significado, y, por tanto, se sirve de estatutos semióticos para dar cuenta de los procesos de generación significativo-ideológicos, y de estatutos hermenéuticos para la interpretación del mismo. Ambas perspectivas del fenómeno del significado en el esquema de la comunicación se relacionan a través del concepto de ideología tomado en sentido amplio, es decir, a partir de la función ideológica que comprende tanto la interpretación como la crítica, en este sentido términos homogéneos y simultáneos como desarrollaremos a lo largo de este capítulo.

De la hermenéutica literaria nos valdremos de los diferentes conceptos de provecho para el análisis textual en relación a los diversos enfoques de la teoría de la literatura general sin adscribirnos necesariamente a ninguna corriente epistemológica concreta, sino adoptando una postura multidisciplinar y flexible. Este enfoque del análisis pretende estudiar el texto desde una perspectiva ideológica que proporcione homogeneidad conceptual en el marco de la comunicación textual a través de la evaluación crítica. Así, este punto de vista holístico permite vincular la hermenéutica, allí donde esta no resulta concluyente sin la explicación semiótica, y la dimensión estética, que introduciremos de un modo integrador a través de la función ideológica y la relación con conceptos translingüísticos, con el fin de conciliar y trascender los límites de los diferentes enfoques (heterogeneidad epistemológica) y abrir un espacio epistemológico orientado a la relación de la crítica ideológica y el pensamiento estetizante.

### 2.2.1. La hermenéutica literaria

El estudio del texto literario en términos de interpretación y de construcción de significado, es decir, la investigación del sentido de las obras concretas, tiende cada vez más a formularse en torno a presupuestos procedentes de la hermenéutica.

En opinión de Garrido Domínguez<sup>8</sup>, este interés por el estudio del sentido de los diferentes enfoques comunicativos centrados en el receptor representa un cambio de paradigma en el estudio del texto con respecto a la tradicional preocupación por la forma de la teoría literaria y a la sugerente noción de *densidad semántica* característica de los textos y la "realidad evanescente" del sentido. Garrido Domínguez considera que las posturas de Ricœur y Steiner han contribuido sustancialmente a la vitalización de este enfoque sobre el sentido "contra todo tipo de relativismos y aplazamientos del significado" en las ciencias humanas en general y especialmente en la hermenéutica. La realidad de los textos en literatura y la "resistencia a la segmentación" del sentido ha enfrentado al estructuralismo con sus propios límites y ha generado nuevos enfoques de estudio de orden supraoracional orientados hacia una comprensión *translingüística* del análisis textual: el discurso o enunciado (Benveniste y Bajtín). A partir del concepto de *texto* como unidad real de la comunicación, es decir, como construcción "inevitablemente" socio-ideológica (*ideologema*), han surgido conceptos tan productivos como *dialogismo*, *intertextualidad* o *plurilingüismo*. Además, para Garrido Domínguez la naturaleza simbólica del texto representa el fundamental "soporte" hermenéutico.

---

<sup>8</sup> Antonio Garrido Domínguez. "El texto literario a la luz de la hermenéutica", UNED, *SIGNA*, Nº13-2004 (págs. 103-124).

Para Cuesta Abad<sup>9</sup>, el cambio de paradigma hacia la perspectiva semiótica y la “alternativa hermenéutica” en el análisis textual se explica a causa del agotamiento de las poéticas estructurales y el “insustancial” inmanentismo formalista: por una parte la Estética de la Recepción de Jauss de inspiración gadameriana en torno al concepto de *tradición* y, por otra parte, la influencia de la estética fenomenológica de Ingarden en torno al concepto de *implicación lectora* creado por Iser.

Cuesta Abad distingue dos tendencias en la hermenéutica filosófica en el horizonte de la teoría de la interpretación literaria consecuencia del debilitamiento de los métodos formales y la proliferación de movimientos postestructuralistas. Por una parte, la escuela “Husserl-Heidegger-Gadamer” de carácter fenomenológico en torno a la ontología lingüística heideggeriana, y, por otra, la escuela “Wittgenstein-Apel-Habermas” en el ámbito de la pragmática de comprensión teórica y metodológica mayor, aunque problemática desde el punto de vista de estético.

El enfoque pragmático adopta una epistemología y un modelo hermenéutico empírico en el ámbito de la teoría de la acción comunicativa (intersubjetividad y contexto social) y la teoría del texto (comprensión e interpretación). Cuesta Abad se suma al planteamiento de Schmidt para quien la interpretación representa el objetivo principal de la filología y la hermenéutica, aunque no comparte el ontologismo subjetivista de los planteamientos constructivistas, y considera que el texto es una objetividad aun cuando no todos sus niveles lo sean. La construcción textual es una combinación dinámica de los significados presentes en la inmanencia textual y las

---

<sup>9</sup> J. M. Cuesta Abad, *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*. Ed. Visor (Madrid, 1991) (págs.- 95-106).

proyecciones de sentido extratextuales que se ajustan a determinados *umbrales de sentido*<sup>10</sup>.

La comunicación, la forma de comunicar, nunca es única y posee una dimensión histórica y cultural “modelizada” en constante devenir en sentido gadameriano, que apoya nuestra tesis sobre el particular estatus de la dimensión ideológica en el análisis e interpretación de los textos. En este sentido, para Cuesta Abad, los conceptos de *umbral de sentido*, *circuito dialógico de la comunicación*, y *actitud responsiva del texto* en relación a la particular situación del *sujeto hermenéutico* tomado de Olsen explican las *transformaciones pragmáticas* del texto y la movilidad en la recepción de los textos. Por otra parte, considera también fundamental la aportación y el desarrollo del concepto de entropía<sup>11</sup> de Lotman en relación a la capacidad semántica (dimensión h1) y la flexibilidad del lenguaje (dimensión h2), es decir, “la posibilidad de expresar un mismo contenido con procedimientos equivalentes” - aspecto central de nuestra investigación del cual nos ocuparemos detenidamente en la parte dedicada a la metodología y el análisis del corpus.

La recepción del texto debe plantearse desde una moderna hermenéutica crítica que se ocupe tanto de la generación como de la interpretación de su “sistema primario de pertinencia semántica”, así como de los esfuerzos de la pragmática

---

<sup>10</sup> “Los procesos cognitivos que elaboran la información del texto no pertenecen a la esfera subjetiva del receptor más que una proporción relativamente escasa de la actividad comprensiva. El intérprete de un texto actualiza el contenido a partir de una trama textual e intertextual que lo envuelve y a cuyo influjo no puede escapar a no ser que se margine –lo que en términos absolutos es imposible- de las formaciones discursivas de la sociedad y la cultura. En el interior de las prácticas discursivas de la sociedad y la cultura de los textos tienen unos límites de comprensibilidad e interpretabilidad calibrados en buena medida durante el momento codificador, que se basa sobre un sistema convencional “motivado” por la organización cognitiva de la cultura. Esto no impide la flexibilidad semántica del texto, sino que constituye su condición de posibilidad, limitando a un tiempo las posibilidades designativas y denotativas” (*Ibíd.*, pág. 104).

<sup>11</sup> Cfr. 4.1.



literaria por dar cuenta de la comunicación social en la relación texto-contexto. En este mismo sentido, el concepto formalista de *desautomatización* desarrollado por Posner, para quien la *tematización implícita* de códigos lingüísticos y extralingüísticos se produce a partir de la formación de signos secundarios, manifiesta la “flexibilidad de un código cultural” que relacionaremos con la *modelización secundaria* de Lotman.

Así, el agotamiento del estudio de la forma en su propia recurrencia designa la necesidad de una dimensión comunicativa para la comprensión de la misma: la forma no se puede aislar del sentido sin transgredir su naturaleza constitutiva. Como señala Garrido Domínguez, la perspectiva cultural de Lotman aplicada al texto a partir de presupuestos semióticos (expresión, delimitación y estructuración) da cuenta de la particular vitalidad de la densidad semántica del texto como “sistema modelizador secundario”.

En otro sentido, el estudio del punto de vista de Uspensky<sup>12</sup> y el estatus diferenciado del plano ideológico en su estudio de la composición permite establecer una analogía metodológica a partir del análisis de la entropía textual: la modelización secundaria, los géneros secundarios y el plano ideológico, y las distintas relaciones con la entropía que veremos en la segunda parte de nuestra investigación.

Para nuestro trabajo partimos de la exposición de las principales aportaciones de Habermas a la crítica ideológica por la oportunidad de los conceptos de *interés emancipador* y *acción comunicativa* en la esfera de la ideología y su función

---

<sup>12</sup> B. Uspensky (1973): *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. University of California Press (1983).  
Cfr. 4.2.

principalmente significativa en relación a las consideraciones de Ricœur al respecto de la hermenéutica histórica y la crítica ideológica. Así, nos situamos en el entorno de una hermenéutica crítica fundamentada en el concepto base de *instancia crítica*. Finalmente, vinculamos ambas perspectivas con la *translingüística* de Bajtín con el fin de introducir la dimensión estética a partir de una crítica dialógico-ideológica de orientación estetizante. De este modo, la fundamentación crítica común a la crítica de la ideología, la hermenéutica crítica y la translingüística convergen fenomenológicamente en la *intersubjetividad* y la *acción comunicativa*.

A partir de esta convergencia en la instancia crítica intentamos abrir un espacio que permita acercar el enfoque pragmático a la teoría literaria sin renunciar a la estética, sino, por el contrario, acercando los principios estéticos a la pragmática de la comunicación para ampliar así las posibilidades teóricas y analíticas desde un punto de vista multidisciplinar e integrador. La tendencia pragmática y los conceptos procedentes de la teoría social y la crítica de las ideologías resultan de suma oportunidad en relación a las posibilidades de estudio de la ideología y la subversión; establecemos la oposición artificial ideología-subversión para diferenciar el uso demagógico de la ideología, “monológico” en Bajtín y “maléfico” en Ricœur, del uso generador, subversivo y trascendental de la misma. De este modo, la función significativa da cuenta de las dos realizaciones principales de la ideología, es decir, de la realización ideológica.

La orientación crítica de este enfoque vincula el interés crítico-interpretativo y la creación del significado estético, y apoya y justifica la elección de Bajtín como autor de referencia base por su planteamiento estético de la creación verbal que trasciende

las limitaciones de la comprensión estructuralista. Su postura e interpretación del fenómeno literario en sentido metalingüístico resulta especialmente adecuado al análisis hermenéutico y a la crítica dialógica de orientación deontológica sin sacrificar la especificidad estética.

Así, los enfoques de Ricœur y Bajtín se relacionan por la oportunidad de su concurrencia en la crítica (dialógico)ideológica. Ricœur introduce la instancia crítica a través de la hermenéutica de las tradiciones de Gadamer para explicar el proceso histórico y la crítica de las ideologías de Habermas para designar el “lugar vacío de la crítica” en la hermenéutica, y sintetiza ambas corrientes en su hermenéutica crítica. Bajtín, por su lado, desde el pensamiento estetizante y su célebre translingüística, trasciende las limitaciones de los enfoques semiótico-estructurales sin renunciar a ellos, sino integrándolos a través de la ponderación valorativa como un momento necesario del análisis estético.

Recapitulando al modo de Ricœur: en primer lugar nos ocupamos del debate entre la hermenéutica de las tradiciones de Gadamer y la crítica de la ideología de Habermas en relación a la hermenéutica crítica de Ricœur; en segundo lugar relacionamos la hermenéutica crítica de Ricœur con la crítica dialógico-ideológica de Bajtín; en tercer lugar vinculamos la translingüística y el pensamiento estetizante de Bajtín con las principales aportaciones de la semiótica estructural de Lotman y Uspensky. Dicho de otro modo, el trayecto de la primera parte de nuestro estudio va de Gadamer a Habermas, de Habermas a Ricœur, y de Ricœur a Bajtín: de la instancia hermenéutica a la instancia crítica y de esta a la instancia dialógica.

La centralidad de los planteamientos hermenéuticos de Ricœur<sup>13</sup> constituye la fundamentación epistemológica principal a partir de la cual se desarrolla la (pos)moderna hermenéutica literaria (Garrido Domínguez, Cuesta Abad, Gardiner). Su aportación de la dimensión crítica a la hermenéutica no solo amplía el horizonte epistemológico de la misma, sino que además nos permite establecer la convergencia con el enfoque crítico de la crítica de Habermas y la crítica dialógica de la translingüística de Bajtín: para Bajtín interpretación y evaluación son acciones simultáneas<sup>14</sup>.

### **2.2.2. Fenomenología y hermenéutica**

En este capítulo nos ocuparemos detenidamente del concepto de ideología en el marco de la hermenéutica realizado por Ricœur<sup>15</sup>, cuya aportación proporciona la

---

<sup>13</sup> “La obra de Paul Ricœur representa el esfuerzo más serio y riguroso por rehabilitar el pensamiento hermenéutico clásico (sobremanera la exégesis bíblica) conjugándolo con las aportaciones estructuralistas y semiológicas. Las teorías de Ricœur se presentan como una integración que articula los contenidos filosóficos de la hermenéutica (Dilthey, Husserl, Heidegger, Gadamer) con las revoluciones del psicoanálisis freudiano, la lingüística moderna europea, la teoría de la acción, etc. Es así como las propuestas de Ricœur constituyen un esquema global y exhaustivo dirigido a afrontar el problema del sentido y la comprensión desde actitudes que convergen en sus conexiones interdisciplinarias (Ricœur, 1969; 1983-1986)” (Cuesta Abad, óp. cit., pág. 95).

<sup>14</sup> M. Gardiner, *The dialogics of critique. M. M. Bakhtin and the theory of ideology*. London (1992): Routledge

<sup>15</sup> P. Ricœur, *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. Trad. Pablo Corona. México (2002): Fondo de Cultura Económica. *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique II*. Paris (1986): Éditions du Seuil (pág. 260).

fundamentación clave a nuestro enfoque del estudio del fenómeno ideológico en la novela.

Ricœur, en su trabajo sobre la ideología parte del planteamiento de las preguntas elementales de la fenomenología. Con este fin, realiza un análisis comparativo entre la *Fenomenología del espíritu* de Hegel y la fenomenología de la conciencia de la quinta *Meditación cartesiana* de Husserl. Para Ricœur la principal diferencia entre ambas fenomenologías se encuentra en la abolición de la intencionalidad; Husserl sustituye el espíritu en la conciencia (*Geist*, el espíritu seguro de sí mismo de Hegel) por una modalidad de la conciencia, una dialéctica del espíritu que introduce la intersubjetividad: “La fenomenología del espíritu es la ciencia de la experiencia de la conciencia”.

De esta manera, establece una relación entre los conceptos de *Darstellung* y *Erfahrung* (representación y experiencia) a través del concepto de distancia que introduce la instancia hermenéutica en tanto que criterio de sentido: “La conciencia sólo se convierte en universal al entrar en el mundo de la cultura, de las costumbres, de las instituciones, de la historia. El espíritu es efectividad ética”. La conciencia separada del sentido se encuentra enajenada, y esa búsqueda de sentido es propiamente la situación fenomenológica; en la *conciencia desgarrada* cultura y enajenación coinciden. La distancia de la conciencia proporciona la dialéctica fenomenológica del espíritu: “Cultivarse es emigrar fuera de sí, oponerse a sí mismo, no encontrarse sino a través de desgarramiento y separación”. El fracaso de la libertad

abstracta en la experiencia histórica es una voluntad que rechaza la institución y se parece al *espíritu seguro de sí*<sup>16</sup>.

Esta situación fenomenológica proporciona la condición de posibilidad de la analogía con el pensamiento estetizante de la literatura que relacionaremos con la aportación al respecto de Bajtín: la intersubjetividad y la dialogía. Además, como hemos visto en el capítulo anterior dedicado a introducir la instancia crítica, la fenomenología de la intersubjetividad y la implicación crítica y ética que subyace a la misma representa el origen de la confluencia y la correlación de los enfoques de Habermas, Ricœur y Bajtín. Esta confluencia resulta muy oportuna para nuestro enfoque, porque permite también vincular la dimensión sociológica implícita en la fenomenología trascendental.

La diferenciación entre ambas fenomenologías realizada por Ricœur determina la pertinencia de la instancia crítica y la instancia hermenéutica, y relaciona la intersubjetividad con la dialogía bajtiniana y el espíritu con la efectividad ética y la cuestión deontológica. Ambas fenomenologías se orientan hacia la ética: a diferencia del *espíritu seguro de sí* hegeliano la intersubjetividad se desarrolla en términos dialógicos a partir del reconocimiento del otro. Sin embargo, se puede objetar a este argumento que la percepción y el reconocimiento del otro tiene lugar necesariamente en la certeza del espíritu que percibe y reconoce, del mismo modo que también se puede objetar al *espíritu seguro de sí* la naturaleza lingüística, y por tanto social, de la conciencia. No obstante, la consideración de la intersubjetividad en la fenomenología

---

<sup>16</sup> “Si entonces la conciencia es superada por el espíritu, el espíritu sólo se vuelve seguro de sí mismo pasando por las angustias y los desfiladeros de la conciencia. Esta puerta estrecha es la fenomenología misma. Se produce así una intersección con la fenomenología husserliana” (pág. 264-265).

restringe la exclusividad del espíritu donde todo se disuelve, y aporta vitalidad a la discusión introduciendo la posibilidad del elemento revolucionario de la acción comunicativa<sup>17</sup>, de la acción social.

Ricœur desarrolla tres argumentos para apoyar la comparación entre la fenomenología hegeliana basada en último término en el *espíritu seguro de sí* – relación asimétrica sujeto-objeto a la que Ricœur hace referencia-, y la fenomenología husserliana de la intersubjetividad, que, mediante la sociología comprensiva de Weber<sup>18</sup>, logra superar el solipsismo (tautología) de la constitución del yo. Esta superación del yo se produce, sin embargo, a través del mismo por analogía, la *analogía del ego*, y constituye el paso hacia una fenomenología más práctica y mundana accesible merced a la dialéctica de Husserl, que proporciona las herramientas de análisis para superar metodológicamente el solipsismo del *espíritu seguro de sí*. Este resulta un absoluto de difícil aplicación que es necesario “trascender” para su comprensión: la constitución del yo por analogía restaura el sujeto y supera dicha tautología provisionalmente (metodológicamente) e introduce las condiciones de posibilidad de la instancia hermenéutica y la instancia crítica hacia una verdadera efectividad ética basada en la teoría de la acción comunicativa permitiendo a ambas fenomenologías preservar su especificidad.

Los argumentos de la teoría de la intersubjetividad se desarrollan a partir del concepto de constitución del ego. Así, Ricœur se aleja de la interpretación idealista subjetiva de la constitución husserliana por considerarla la “pendiente maléfica de la fenomenología” y lo hace, sin embargo, a través del “hilo conductor trascendental del

---

<sup>17</sup> Cfr. Habermas (2.3.2.)

<sup>18</sup> *Ibíd.*, pág. 265-ss.

objeto” del mismo Husserl: en primer lugar, a partir de un cuestionamiento retroactivo (*Rückfrage*) del objeto ya constituido que muestra los estratos de sentido y los niveles de síntesis, y, en segundo lugar, a través del argumento del solipsismo, que demanda una red intersubjetiva que sustituya la relación asimétrica sujeto-objeto por la relación recíproca sujeto-sujeto. El hilo conductor hacia el otro que proporciona la intersubjetividad representa un predicado espiritual, y la filosofía trascendental, basada en la actitud natural, constituye su fuente de sentido y aporías. Por lo tanto, el estatuto epistemológico de la constitución representa la “explicitación” porque no es una creación de sentido sino potencial de sentido, horizontes externos e internos del objeto para Husserl. Para Ricœur, la fenomenología es el valor existencial sin subjetivismos de la *Auslegung* del ego (valor teleológico).

El segundo argumento hace referencia a la analogía en la relación de egos como principio constituyente “insuperable” (función trascendental) que ocupa el lugar del espíritu hegeliano. Se trata de una interpretación perceptiva directa del otro sujeto. En la segunda parte de nuestro estudio referida al análisis de los textos vinculamos esta función trascendental constituyente y la interpretación perceptiva con la naturaleza del análisis ideológico, que se basa precisamente en la certeza del yo para la interpretación del significado estético.

El tercer argumento introduce la sociología comprensiva<sup>19</sup> de Weber y la interpretación cultura que diferencia del espíritu hegeliano y la red de *a priori* de

---

<sup>19</sup> “Es necesario pensar conjuntamente a Husserl y Weber: la sociología comprensiva ofrece un cumplimiento empírico al trascendental vacío [...] Mi tercer argumento consiste pues en decir que la quinta *Meditación* no constituye por sí misma una descripción de la vida cultural. No proporciona siquiera una epistemología de las ciencias sociales. Ésta se ha de buscar en las primeras proposiciones de *Economía y Sociedad* de Max Weber [...] En ese momento, la réplica al desafío hegeliano es completa” (*Ibid.*, pág. 273).



Husserl. Para Ricœur la definición de *acción social* de Weber manifiesta el individualismo metodológico de la sociología comprensiva y representa una “decisión antihegeliana” de “fundamentación husserliana”: “el individuo es el portador de sentido” y el agente, y la *acción humana*, una acción significativa y motivada. Todo lo que no es motivado es un *desvío*<sup>20</sup>. En opinión de Ricœur, la réplica a Hegel debe responder a la “apariencia de objetividad” de las instituciones reduciendo la probabilidad de una acción para combatir la reificación ilusoria de “la existencia de una entidad subsistente”. La “regularidad estadística” de dicha “reducción probabilística” de las relaciones sociales de la acción “funcionan como un texto escrito que ha alcanzado la autonomía respecto de su autor y de las intenciones de éste”. La tarea de restitución del texto indica la autonomía respecto de los agentes y una realidad independiente.

Ricœur considera que el proyecto husserliano contenido al final de la quinta *Meditación*, y los conceptos trascendentales de *intersubjetividad* (principio de la analogía del ego como el trascendental que regula todas las relaciones de los tipos ideales) y de los *tipos ideales* de la sociología comprensiva de Weber (contenido empírico), constituyen la respuesta de la fenomenología husserliana a la fenomenología hegeliana. La fenomenología de la intersubjetividad al negarse a hipostasiar las entidades sociales y al preservar los criterios mínimos de la acción humana aporta significación crítica, es decir, introduce la instancia crítica<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, pág. 275

<sup>21</sup> “La analogía del ego adquiere entonces valor de protesta. Significa que, por más reificadas que estén las relaciones humanas, esto define el malestar y el mal de la historia, no su constitución primordial [...] De este modo la intersubjetividad de Husserl puede ser elevada al rango de instancia crítica a la cual hasta el *Geist* hegeliano debe ser sometido”, (*Ibíd.*, pág. 278).

Por otra parte, la fenomenología de la intersubjetividad fundamenta y subyace a los conceptos de dialogía e ideología: el alejamiento del subjetivismo en favor de una actitud natural existencial sustentada por una red intersubjetiva, constituida a través del hilo conductor del objeto, encuentra un correlato en la dialogía bajtiniana.

Las nociones de *motivación* y *desvío* resultan muy productivas para la investigación de los fenómenos culturales en general y para el enfoque sociológico de la literatura especialmente. La lucha contra la reificación institucional se corresponde con la lucha contra el monologismo de Bajtín y representa una actitud subversiva hacia la ideología monolítica a través de la instancia crítica que Ricœur remonta a la fenomenología de Husserl. Además, el concepto de acción social aportado por la sociología comprensiva de Weber como método empírico que se ocupa de las interpretaciones culturales representa un cambio de paradigma basado en la interpretación de la acción humana, en tanto que significativa y motivada, y se orienta hacia una metodología fundamentada en la intersubjetividad husserliana. La intersubjetividad ofrece la clave metodológica para la superación del solipsismo hegeliano. Así, si la acción es significativa y motivada y se construye en base a la interacción, esta interacción puede ser estudiada empíricamente y relacionada con el interés -interés y motivación en sentido habermasiano son términos sinónimos- que motiva el conocimiento y el criterio científico.

De esta manera, la definición de texto de Ricœur introduce la posibilidad de interpretar la acción humana como texto y la posibilidad de subvertirlo y liberarlo de la acción hacia una acción comunicativa (habermasiana), que para Ricœur representa la réplica a Hegel.

Los conceptos de *motivación* e *interés* en relación a la acción y el conocimiento introducen el paso a la crítica de la ideología de Habermas<sup>22</sup>: motivación e interés son homogéneos, es decir, la motivación dirige y orienta la acción, y el interés, el conocimiento. Los enfoques de Ricœur y Habermas, desde la hermenéutica y desde la teoría crítica respectivamente, representan dos planteamientos análogos: ambos destacan el concepto de acción (comunicativa) y realizan un recorrido filosófico similar de base sociológica y crítica. Tanto Ricœur como Habermas parten de la fenomenología de Husserl y la sociología comprensiva de Weber y demandan el estatuto de universalidad de la crítica.

Por todos estos motivos expuestos, no solo se justifica la concurrencia de la crítica dialógica de Bajtín con la relación hermenéutica y teoría crítica, sino que además resulta de gran oportunidad y pertinencia al permitir la introducción de la dimensión estética en la siempre problemática relación con la crítica. Los tres autores señalan, cada uno desde sus proyectos de origen, la necesidad de una instancia crítica –el “gesto altivo” al que se refiere Ricœur– que libere la motivación y el interés subversivo y deontológico (del texto) de la acción y la ideología. Ricœur, Habermas y Bajtín aportan los criterios y la fundamentación epistemológica de nuestra investigación.

---

<sup>22</sup> Cfr. 2.3.2.

## **2.3. La instancia crítica**

### **2.3.1. La función ideológica**

Ricœur considera que “el fenómeno de la ideología es susceptible de recibir una apreciación relativamente positiva si se mantiene la tesis específicamente aristotélica de la pluralidad de niveles de cientificidad [...] La verdad de una manera amplia y aproximada”. En este sentido, se refiere en primer lugar a las “trampas”<sup>23</sup> que nos tiende el tema de la ideología y a la problemática definición del concepto señalada al principio de este trabajo. Ricœur propone recuperar la función integradora de la ideología eclipsada por la “pendiente maléfica” a la cual la investigación nos tiene acostumbrados, y restaurar de esta manera el significado denostado por el uso demagógico aportado por la connotación peyorativa del término, que ha desplazado el sentido etimológico y significativo.

La primera trampa se refiere al análisis del concepto de ideología en términos de clases sociales, que para Ricœur es una polémica estéril a favor o en contra del marxismo; propone practicar un pensamiento amarxista: “lo que nos hace falta hoy es un pensamiento libre frente a toda operación de intimidación ejercida por unos sobre otros, un pensamiento que tenga la audacia y la capacidad de encontrarse con Marx, sin seguirlo ni combatirlo”.

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pág. 279-ss.

Una segunda trampa la constituye la definición de la ideología por su función de justificación de una clase dominante: “escapar a la fascinación que ejerce el problema de la dominación, para considerar un fenómeno más vasto, el de la integración social, del cual la dominación es una dimensión, pero no la condición única y esencial”. El concepto de ideología se asocia frecuentemente al de representación falsa, como distorsión interesada e inconsciente; Ricœur propone distender el vínculo entre “teoría de la ideología y estrategia de la sospecha”. Se interesa principalmente por el estatuto epistemológico de la teoría de las ideologías, y se sustrae a un pluralismo aristotélico de los métodos para salvar la oposición entre ciencia e ideología a través de la noción de crítica de las ideologías, que introduce un factor de distanciamiento en el marco de la de reinterpretación de las herencias culturales.

Ricœur se propone llegar al concepto de ideología en términos de clases sociales y dominación, es decir, marxista<sup>24</sup>, pero sin partir de él, sino del concepto de acción social (representación de los grupos sociales) y de la función de disimulo y distorsión. Recoge de Weber el concepto de acción y relación social: “hay acción social cuando el comportamiento humano es significativo para los agentes individuales y cuando el comportamiento de uno está orientado en función de otro”. Además: “la ideología corresponde a lo que se podría llamar una teoría de la motivación social; es a la praxis social lo que es un motivo a un proyecto individual: un *motivo* es a la vez lo que justifica y lo que impulsa”. En relación al origen y la producción del objeto estético en la literatura y la narrativa desde esta perspectiva de la ideología como motivación social, resulta fructífero el concepto de motivación vinculado a la acción individual significativa en tanto que acción de dicho orden. En este planteamiento ya se esboza la

---

<sup>24</sup> “Ésta será mi manera de *encontrarme* con el marxismo”, (*Ibid.*, pág. 282).

potencialidad subversiva de la separación de la función de la realización que permite recuperar el espacio al sujeto ideológico.

El sistema de significaciones (ideológicas) que se origina a partir de la motivación y la movilización se convierte en proyecto y justificación a través del distanciamiento, y manifiesta el perfil generativo y codificado de su constitución. Este rasgo anticipa el carácter dóxico de la ideología que Ricœur desarrolla más adelante: “el nivel epistemológico de la ideología es el de la opinión, la *doxa* de los griegos”, además, “la ideología es operativa y no temática [...] más que pensar sobre ella, pensamos a partir de ella”<sup>25</sup>.

Esta vertiente resulta especialmente sugerente para nuestro enfoque, porque se relaciona precisamente con la cuestión de la desimbolización social de la representación ideológica y la resimbolización individual posterior al momento crítico y reflexivo, que proporciona el conocimiento verdadero, personal y estético. Los sistemas artísticos de significación estética, como la literatura en el caso que nos ocupa, se caracterizan por esta particular desimbolización del mundo que deviene resimbolizado a través del diálogo que reelabora el material disponible que ofrece la realidad. Este aspecto también se puede vincular a la interpretación lotmaniana del mismo proceso, que en su visión conceptualiza como una *modelización secundaria*, que hace referencia en gran medida a esta reelaboración individual.

---

<sup>25</sup>“Con el cuarto rasgo comienzan a precisarse los caracteres negativos y peyorativos generalmente atribuidos a una ideología. Este rasgo no es sin embargo en sí mismo infamante. Consiste en que el código interpretativo de una ideología es algo *en lo cual* los hombres habitan y piensan, más que una concepción que ellos ponen *ante* sí. Para emplear otro lenguaje, diría que una ideología es operativa y no temática. Actúa a nuestras espaldas y no es un tema que tengamos ante nuestros ojos. Más que pensar sobre ella, pensamos a partir de ella. La posibilidad de disimulo, de distorsión, que se vincula desde Marx a la idea de imagen invertida de nuestra propia posición en la sociedad, procede de allí” (*Ibíd.*, pág. 284). Gardiner también destaca esta referencia al carácter operativo del concepto de ideología en Ricœur (Cfr. 2.4.2.).

Para Ricœur, la idea de la *reflexión total* hace de la ideología una instancia no crítica y le confiere un estatuto no reflexivo y no transparente<sup>26</sup>. El segundo concepto surge a partir de esta idea de no transparencia ideológica, que Ricœur denomina función de disimulo que desplaza la función mediadora de la ideología en función de intereses de dominación que integran de este modo la distorsión sistemática -tercer concepto-, en sentido marxista<sup>27</sup>. Esto nos lleva a su tercer concepto, la distorsión, de origen marxista<sup>28</sup>. Ricœur considera que se debe separar la función ideológica del contenido para desarrollar el potencial crítico y se cuestiona cuál debe ser el estatuto epistemológico de la ideología.

La consideración del potencial crítico y representativo de la función ideológica constituye el aspecto positivo de la ideología que posibilita el desarrollo de la función mediadora, integradora y significativa de la ideología en nuestro análisis. Esta orientación crítica de la función ideológica nos permite introducir (*restituir*) la dimensión de la conciencia individual al concepto de ideología.

En lo referente a las funciones de justificación, disimulo y distorsión asociadas a los fenómenos de dominación ideológica, destacamos cómo estos se extrapolan (*trasposición de sistemas*) a la comunicación en general, y a las relaciones humanas, que es el aspecto central que nos interesa y que desarrollaremos en el análisis de las

---

<sup>26</sup> "Parece que la falta de transparencia de los códigos culturales es una condición de producción de los mensajes sociales [...] Es imposible que una toma de conciencia se efectúe de otra manera que a través de un código ideológico" (*Ibíd.*, pág. 284).

<sup>27</sup> "La ideología es a la vez efecto del desgaste y resistencia al desgaste [...] La ideología es a la vez interpretación de lo real y obturación de lo posible [...] Lo que la ideología interpreta y justifica por excelencia es la relación con las autoridades, con un sistema de autoridad [...] El carácter de distorsión y de disimulo de la ideología pasa entonces al primer plano cuando el papel mediador de la ideología se encuentra con el fenómeno de dominación" (*Ibíd.*, pág. 286).

<sup>28</sup> "La ideología es ese error que nos hace tomar la imagen por lo real, el reflejo por lo original [...] La ideología es un fenómeno insuperable de la existencia social, en la medida en que la realidad social tiene desde siempre una constitución simbólica e implica una interpretación, en imágenes y representaciones, del propio vínculo social" (*Ibíd.*, pág. 289).

obras: el fracaso de las relaciones humanas como transposición de los fenómenos de dominación ideológica. Por este motivo, la fundamentación crítico-hermenéutico-dialógica del concepto de ideología constituye la base de nuestro enfoque: la pertinencia de las funciones de justificación, disimulo y distorsión, es decir, de los fenómenos asociados a la dominación en general, que invaden la comunicación real y sustituyen efectivamente la imagen por lo real, anulando la función mediadora y eclipsando definitivamente la potencialidad integradora y significativa de la función ideológica.

La justificación de los sistemas de comunicación distorsionados (desviados) de dimensión institucional, es el enemigo invisible de las relaciones humanas y de la relación con una misma también. La comunicación ideológica está corrompida por la dominación. Pero este aspecto llamemos marxista o simplemente sociológico resulta especialmente desolador cuando sustituye las relaciones humanas y la relación con uno mismo, que, de este modo, no solo nunca será directa porque la naturaleza mediada de los códigos impide tal acceso —y en este sentido resulta siempre alentador un *espíritu seguro de sí*, que es rebelde y se resiste a dicha codificación—, y que se resiste al diálogo que lo distorsionará sin remedio. Nos interesa el nivel mundano de la distorsión ideológica, del tú a tú de las relaciones humanas, como lugar único posible para la subversión de la dominación sistémica e institucional donde una revolución es posible, motivo por el cual responsabilidad, responsividad, deontología, evaluación crítica o ponderación axiológica entre otros son conceptos clave para nuestro análisis de los fenómenos ideológicos en la narrativa.



La repercusión de la función distorsionadora en las relaciones humanas conduce sin excepción a la tristeza, al conflicto, a la soledad y al aislamiento de los individuos, y representa una fuente de inspiración constante e inagotable de la representación artística en general y literaria sobremanera. La creación verbal se inspira en esta distorsión y genera una construcción ideológica alternativa estetizante y una identidad narrativa con el material del mundo, y representa la respuesta y la manifestación de una conciencia individual que de este modo subvierte la distorsión y restaura la comunicación.

Por último, en este mismo sentido, para situar el problema epistemológico de la ideología, Ricœur realiza una reflexión sobre la dialéctica de la ciencia y la ideología –emparentada con los fenómenos de dominación–, y las condiciones de validez del discurso explicativo de las ciencias sociales desde la política de Aristóteles hasta la crítica de las ideologías de la Escuela de Frankfurt. En su opinión, la “trampa epistemológica”<sup>29</sup> de la función justificadora que criticaba el marxismo y de la que a su vez es el mejor ejemplo se explica por la pérdida de la función mediadora de la ideología a causa del tratamiento de ciencia al que han sido sometidos sus estatutos.

Otro “camino”, como señalábamos antes, lo representa la *reflexión total* de la sociología comprensiva de Max Weber que reivindica la neutralidad axiológica, y que para Ricœur tampoco consigue liberarse completamente de la condición ideológica. Así, ante el “fracaso” de la reflexión total, plantea la necesidad de un discurso nuevo, un discurso hermenéutico que dé cuenta de las condiciones de la comprensión

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, pág. 296.

histórica. Encuentra la clave en los conceptos de ideología y utopía de Mannheim: a su parecer ideología y utopía difieren solo en rasgos secundarios y se unen por el *principio de no congruencia* con la realidad, y considera además la ideología como distanciamiento que permite al grupo representarse a sí mismo. Recoge de Mannheim también la idea del alcance limitado de todo punto de vista, y la superación y asimilación de los mismos a través de la *visión total* (historicismo parcial e historicismo total). Ricœur introduce la precomprensión y se sitúa en una reflexión de tipo heideggeriano guiado por Gadamer para considerar el fenómeno de dicha precomprensión, cuya estructura ontológica precede a las dificultades epistemológicas de las ciencias sociales: prejuicio, ideología, círculo hermenéutico. Por último, propone relacionar la ciencia y la ideología en torno a los conceptos de pertenencia y distanciamiento, que se oponen dialécticamente y proporcionan las condiciones de posibilidad de una crítica de las ideologías en la hermenéutica de los textos, el interés específico habermasiano, como “coacción” epistemológica para evitar la “ilusión objetivista”, y la deontología<sup>30</sup> o buen uso de las ideologías. Nos ocuparemos de estas cuestiones relativas a la crítica de la ideología de Habermas en el siguiente apartado.

Así, sintetizamos el recorrido que realiza Ricœur hasta llegar a la crítica de las ideologías: de la fenomenología del *espíritu seguro de sí* de Hegel a la fenomenología de la intersubjetividad de Husserl. Más adelante relacionaremos la intersubjetividad con la dialogía de Bajtín, para superar la “brecha metodológica” del “trascendental vacío” de Husserl a la sociología comprensiva de Weber para introducir la motivación y la acción social, y el fracaso de la neutralidad axiológica de la *reflexión total* de Weber

---

<sup>30</sup> “El saber siempre está a punto de librarse de las ideologías, pero la ideología siempre sigue siendo la clave, el código de interpretación, por el cual no somos un intelectual sin amarras y sin lazos, sino que permanecemos sostenidos por lo que Hegel llamaba la sustancia ética, la *Sittlichkeit*” (*Ibíd.*, pág. 302).

a Mannheim, para introducir un discurso nuevo de carácter hermenéutico a través de los conceptos de ideología, utopía, y visión total. Por otra parte, Heidegger y Gadamer aportan la estructura ontológica de la precomprensión, que Ricœur relaciona con los conceptos de pertenencia y distancia para introducir la posibilidad crítica. Más adelante nos ocuparemos del problema estético, que vincularemos a Uspensky y su plano ideológico-evaluativo, a la modelización secundaria de Lotman, y al pensamiento estetizante de Bajtín. La *precomprensión* ontológica es inherente a la conciencia crítica y es previa a toda forma de conocimiento: el diálogo más importante se produce en el interior de un sujeto que intenta comprenderse a sí mismo y al mundo.

### **2.3.2. El interés emancipatorio**

La aportación de la Escuela de Frankfurt a la crítica ideológica, especialmente Habermas, representa la principal referencia en los estudios de teoría crítica. En nuestro trabajo tratamos de relacionar los conceptos fundamentales de la crítica ideológica y superar la barrera metodológica en relación a los estudios literarios y la estética. La fundamentación crítica de una estética que dé cuenta del fenómeno literario es frágil y de controvertida aplicación, y la investigación parece quedar estancada en este punto. Nuestro primer objetivo, por tanto, será el establecimiento de las bases necesarias, que nos permitan trabajar desde este enfoque crítico, sin

sucumbir a la “brecha estética”. Con este fin, vinculamos la crítica ideológica – deontológica y emancipadora- y la teoría de la acción comunicativa habermasiana con la alteridad y la dialogía bajtiniana a través de la fundamentación intersubjetiva (husserliana) de ambos enfoques como ya hemos indicado.

La hermenéutica crítica y la estética verbal –el pensamiento estetizante- representan enfoques límite con respecto a las perspectivas de sus disciplinas: la crítica ideológica se orienta hacia una metahermenéutica, como el propio Habermas indica, y la dialogía señala la necesidad de una metalingüística que dé cuenta de su naturaleza trascendental. Ambas materias desde sus propios contornos se desarrollan y se relacionan no sólo por su común fundamentación fenomenológica intersubjetiva, sino por su orientación y formulación deontológica. Sin embargo, la ética del discurso no representa el momento final, exclusivo y conclusivo de nuestro planteamiento, sino un lugar de convergencia para una estética consistente que “resista” la crítica ideológica. A continuación, nos ocupamos del desarrollo de estas ideas en el entorno de la Escuela de Frankfurt a la luz de la teoría crítica de Habermas.

Habermas, en su obra *Ciencia y Técnica como “ideología”*<sup>31</sup>, parte de la crítica de la sociedad industrial inspirado por la sociología comprensiva de Weber, y la crítica del poder de Marcuse; tanto Habermas como Ricœur consideran la sociología comprensiva la superación fenomenológica de Husserl. Weber proporciona la fundamentación de su análisis a partir del concepto de *racionalidad*: “la progresiva ‘racionalización’ de la sociedad depende de la institucionalización del progreso científico y técnico”. La *acción instrumental* de la industrialización y la planificación de

---

<sup>31</sup> *Ciencia y Técnica como “ideología”*, J. Habermas. Trad. Manuel Jiménez Redondo y Manuel Garrido. Madrid (1984): Ed. Tecnos. *Technik und Wissenschaft als “Ideologie”*. Frankfurt (1968): Suhrkamp Verlag

la *acción racional* del análisis weberiano representa el punto de partida de Marcuse, para quien dicha racionalidad de la acción social oculta el dominio político. Así, la acción racional representa el ejercicio del control que conduce a la institucionalización de un dominio, y pone de manifiesto el “doble rostro de la racionalidad”: la instancia crítica y el criterio apologético. En el apartado dedicado a Ricœur estableceremos la relación con la ideología positiva como instancia crítica y con la ideología negativa de carácter dóxico.

Para Marcuse<sup>32</sup> la dominación de los seres humanos a través de la dominación de la naturaleza gracias al método científico es progresiva y constituye la *razón técnica* como ideología. Habermas, por su parte, afirma que esta “apelación a imperativos técnicos” se debe a la propia esencia de la racionalidad de la ciencia y la técnica, la “racionalidad del dominio”, y destaca el contenido político de la razón técnica como base analítica en Marcuse, quien, además de desarrollarlo filosóficamente, intenta probar su alcance en el análisis sociológico.

En este marco crítico, Habermas se pregunta por las posibilidades de la emancipación sin una revolución de la ciencia y la técnica. A este respecto, Marcuse sugiere una nueva construcción teórica de la ciencia, que se edifique en torno a una metodología distinta. Pero la “evolución de la técnica obedece a una lógica que responde a la estructura de la acción racional con respecto a fines controlada por el éxito, lo que quiere decir: que responde a la estructura del trabajo<sup>33</sup>” y, por tanto, es necesario un cambio previo en la organización de la naturaleza humana que no se sostenga del trabajo social y de los medios que lo sustituyen.

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pág. 58.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pág. 60.

El ejercicio imperativo fundamental del trabajo en las estructuras sociales y en la constitución del ser humano en su dimensión social, como integrante de una comunidad, representa una línea temática de especial interés en nuestro trabajo que desarrollaremos en relación al análisis de las obras de nuestro corpus.

El carácter impositivo del trabajo condiciona no solo las necesidades básicas para la existencia de los seres humanos, sino la integración en el entramado social y representa una exigencia social. La magnitud de esta exigencia casi siempre supera la capacidad humana e inhibe de este modo la dimensión y el espacio individual y sitúa a los seres humanos en una especial situación de sometimiento a dicha institucionalización de las estructuras sociales. En la mayoría de los casos la dimensión social no deja lugar para lo individual, y en el mejor de los supuestos solo la condiciona, y constituye la “trampa” –al estilo de Ricœur- a la cual el ser humano no consigue “escapar” sin violar de un modo u otro dicha institucionalización y exponerse a la estigmatización de la exclusión social. Del mismo modo, el trabajo sigue siendo en nuestros días la principal fuente de alienación y control económico y social de los individuos, que impide así su emancipación de las estructuras, y garantiza de esta forma la inclusión y perpetuidad en las mismas. La constitución y organización social del mundo en torno al trabajo y la dimensión social e histórica del mismo hace imposible la emancipación de los seres humanos y perpetúa el modelo de control, de inclusión y exclusión social, de dominación, y somete al individuo a una relación conflictiva consigo mismo. La integración social siempre es una imposición y constituye la forma más elemental de ejercer efectivamente la dominación.

En opinión de Habermas, la actitud alternativa de Marcuse hacia la naturaleza (de una explotada a una “fraternal”, donde “comunicar” con la naturaleza como interlocutora en lugar de “trabajarla” coartando la comunicación de una “intersubjetividad todavía imperfecta”) ha influido en los conceptos de comunicación e intersubjetividad y en la teoría de la acción comunicativa.

“La subjetividad de la naturaleza, todavía encadenada, no podrá ser liberada hasta que la comunicación de los seres humanos entre sí no se vea libre de dominio. Solo cuando los seres humanos comunicaran sin coacciones y cada uno pudiera reconocerse en el otro, podría la especie humana reconocer la naturaleza como un sujeto y no solo, como quería el individualismo alemán, reconocerla como lo otro de sí, sino reconocerse en ella como en otro sujeto”

<sup>34</sup>.

Ya hemos mencionado con respecto a la función justificadora de dominación y de distorsión de la ideología (Ricoeur) de qué manera la relación de incomunicación y de distorsión se extrapola a todos los sistemas de la comunicación: las relaciones sociales, las relaciones con uno mismo, y, por supuesto, con el medio y con la naturaleza. La conciencia ecológica representa un aspecto revolucionario de la conciencia posmoderna y un concepto clave de gran trascendencia para la subversión de los poderes hipostasiados. Además, constituye la liberación de la naturaleza y de las relaciones del ser humano con la misma y consigo mismo.

Del mismo modo, la función significativa constitutiva de la ideología puede subvertir la función de distorsión a través de su inherente capacidad generadora de construcciones estéticas significantes, como veremos cuando pasemos a nuestra siguiente relación con la estética bajtiniana. También la ficción narrativa intenta subvertir esa relación de distorsión y esclarecer todas las “ficciones ideológicas”

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*, pág. 63-ss.

generadas por una sociedad basada en la competencia y la eliminación del otro, de la sociedad en tanto sistema de dominación y sometimiento en aras del orden y la estabilidad social, que ocultan invariablemente estructuras de poder y dominación como demuestra la historia.

La evolución humana pone de manifiesto las cada vez más sutiles, sofisticadas y “tecnológicas” formas de dominación de los seres humanos y los medios de producción. La ideología de los seres humanos se construye y se desarrolla en estos términos sociales de dominación por el control de los poderes, y esta distorsión ideológica se extrapola al conjunto de sus relaciones. El ser humano vive en constante estrés y alienación. Pero, como ya hemos anunciado, nos detendremos más adelante en este aspecto central de la extrapolación (trasposición de sistemas, para usar terminología lotmaniana) de la función de distorsión y dominación en las relaciones humanas como tema principal de nuestra investigación.

La aportación de la orientación dialógica de la translingüística de Bajtín, basada en el reconocimiento y la aceptación del *otro* como sujeto, y no como objeto, se relaciona con la teoría crítica a través del concepto de intersubjetividad y la orientación deontológica implícita en ambos enfoques.

El fenómeno de la dominación y la ideología representa un tema de permanente actualidad y de absoluta vigencia en la filosofía de todos los tiempos. Un caso representativo de moda en nuestros días lo constituye el trabajo de Byung-Chul Han, en cierto sentido heredero de la Escuela de Frankfurt, y su reflexión en torno a los procesos de dominación a través de la eliminación del otro en esta sociedad global



basada en la transparencia como nueva y refinada forma de dominación: la autoexigencia.

Esta fructífera relación de los conceptos de intersubjetividad y dialogía, dominación y emancipación, eliminación del otro por la objetivación y la deontología como criterio constructivo de oposición crítica nos proporciona el vínculo entre la teoría crítica y el pensamiento estetizante, y la relación fundamental existente entre el discurso filosófico y el discurso narrativo, y representa el espíritu que anima nuestra investigación. Los enfoques de Marcuse y Habermas que se originan en esta relación básica del ser humano con su medio, con la naturaleza, en primer término, resultan un precedente muy inspirador para la construcción del discurso de la posmodernidad.

En este mismo sentido, aunque no tengamos la oportunidad de ocuparnos de esta cuestión en esta ocasión, resultan especialmente atractivas y concluyentes las tendencias de investigación posmodernas en torno al motivo de la dominación, que podemos denominar “enfoques de la emancipación” (ecología, feminismo, *queer*, entre los más destacados) referidos a grupos sociales en riesgo de exclusión social. Las relaciones de dominación generan estructuras de poder y representan una problemática constante en la historia. En nuestros días, por ejemplo, los fenómenos de dominación se han sofisticado en torno a la “política de lo correcto”, que no es sino una reformulación de la función de disimulo, una tautología recurrente que aquí planteamos desde el punto de vista de la repercusión en los procesos significantes de la creación literaria.

Nos ocupamos, por tanto, de la potencial creatividad de la inhibición y la represión como fuerzas motrices -y emancipadoras- en la construcción de la ideología

de los seres humanos en tanto que individualidades integradas necesariamente en un conjunto social.

Este planteamiento representa una encrucijada para la investigación, donde destacamos la ficción<sup>35</sup> como lugar único de transgresión de los límites de la realidad con su infinito poder emancipador. Sin embargo, este aspecto lo contemplamos solo transversalmente por motivos prácticos y nos concentramos en la potencialidad generativa y significativa de conceptos como inhibición, represión, emancipación, trasgresión y subversión de dichas relaciones de dominación, que condicionan las ideologías subjetivas (o relación individual del sujeto con la ideología, si se quiere entender de este modo) alienadas en su relación fundamental con el medio, con la realidad y consigo mismas. Intentamos, no obstante, no caer en subjetivismos estériles y manidos, ni en una poética de la “redención”. La relación de la realización estética y las limitaciones metodológicas de los presupuestos de este tipo de epistemología resulta problemática y significativa.

En nuestra investigación vinculamos el punto de vista de la hermenéutica crítica (Ricoeur-Habermas) con la dialogía bajtiniana a través del concepto de intersubjetividad para dar el “salto estético”. Asimismo, señalamos la necesidad del cambio cualitativo hacia una verdadera comunicación y emancipación en todos los ámbitos, que empieza en la relación fundamental del ser humano con su medio, la naturaleza, y consigo mismo, es decir, con el otro.

En todo caso, Habermas considera que esta comunicación, interacción con una “naturaleza que despertara como sujeto” y no como objeto, no resuelve de momento

---

<sup>35</sup> Cfr., A. Garrido Domínguez (2011): *Narración y ficción: literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

el problema de la técnica referente a una estructura alternativa de la acción: “a la estructura de la interacción, simbólicamente mediada, que es muy distinta de la acción racional con respecto a fines” y, consecuentemente, tampoco se dan las condiciones de posibilidad para una nueva ciencia. Incluso para Marcuse, la revolución representaría un cambio del marco institucional que cambiaría únicamente los valores vectores (dirección del progreso) sin modificar el criterio de racionalidad, que, en opinión de Habermas, solo restituye la “inocencia” de la definición clásica de las fuerzas productivas y las relaciones de producción.

Por este motivo, Habermas propone la revisión del concepto de racionalización de la sociedad que, en su opinión, ni Marcuse ni Weber explican de un modo satisfactorio. El concepto de racionalización de Weber hace referencia, como toda la “vieja sociología”, a “las repercusiones que el progreso científico-técnico tiene sobre el marco institucional de las sociedades que se encuentran en un proceso de modernización”. Habermas plantea en su lugar una reformulación del marco categorial de referencia fundamentado en la distinción clave entre trabajo e interacción<sup>36</sup>, para realizar la crítica que Marcuse hace de Weber y su tesis de la “doble función del progreso técnico y científico (como fuerza productiva e ideología)”. La diferenciación entre interacción y trabajo, intersubjetividad, colaboración, solidaridad en lugar de conceptos asociados a la dominación, proporciona un nuevo marco categorial de referencia cualitativa para el discurso de la posmodernidad y para contextualizar nuestro estudio de la ideología en la narrativa.

---

<sup>36</sup> *Ibíd.* pág. 65-68.

Por otra parte, en *Conocimiento e Interés*<sup>37</sup> Habermas cuestiona la teoría<sup>38</sup> en la tradición, en oposición a la teoría en la crítica de Horkheimer, y la validez del modelo historicista en las ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*), en el cual reconoce un modelo positivista inadecuado al objeto de la crítica. Este aspecto representa el punto de inflexión y de escisión con respecto a la hermenéutica filosófica clásica, que vinculamos en nuestro trabajo con las posturas de Ricoeur y Bajtín al respecto.

En su intento por restaurar la teoría pura, Habermas reconstruye la crítica de Husserl<sup>39</sup> en tres pasos. En primer lugar, se posiciona en contra del objetivismo de las ciencias por su base trascendental precientífica a través de la autocomprensión objetivista de una “subjektividad fundadora de sentido” (fenomenología). En segundo lugar, expone cómo esta subjetividad “desaparece” bajo la autocomprensión objetivista y pone de manifiesto la subordinación de la ciencia al interés del mundo a diferencia de la “actitud contemplativa” de la fenomenología que libera el conocimiento del interés (para Ricoeur esta diferenciación carece de sentido). Y, por último, equipara la autorreflexión trascendental (“descripción fenomenológica”) con la teoría pura en sentido tradicional.

Esta liberación de la teoría de los intereses establece una nueva relación con la vida práctica: “una cultura que orienta a la acción”. Habermas se pregunta por qué Husserl defiende la “eficacia práctica de la fenomenología como teoría pura, si la labor de la fenomenología es trascendental (razón pura-kantianos) y no práctica (razón

---

<sup>37</sup> *Conocimiento e Interés*, J. Habermas. Trad. M. Jiménez, J.F. Ivars y Luis Martín Santos (rev. J. Vidal Beneyto). Madrid (1982): Ed. Taurus. *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt (1968): Suhrkamp Verlag

<sup>38</sup> “La teoría induce a la asimilación del alma al movimiento ordenado del cosmos en la praxis de la vida: la teoría acuña en la vida su forma, se refleja en la actitud de aquel que se somete a su disciplina, en el ethos” (*Ibid.*, pág. 159).

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 164-ss.

práctica)", y señala que Husserl no se "percata" de la conexión entre el positivismo y la ontología tradicional. Así, adopta la crítica de Husserl con respecto a la "ilusión objetivista" de las ciencias que devuelve la fenomenología a la teoría pura, pero no comparte el criterio de "eficacia práctica" de los procesos culturales. La eficacia práctica de los procesos culturales y su relación con la crítica no es exactamente la dirección de esta investigación. Sin embargo, la idea de la "ilusión objetivista" de las ciencias nos sirve para apoyar la naturaleza fenomenológica de la autorreflexión en sentido metodológico y relacionarla con la base de análisis de la especificidad estética como el trascendental que nos permite sortear la "brecha estética" de la crítica. Además, los mismos criterios fenomenológicos que sirven a la causa objetivista basada en los presupuestos de subjetividad trascendental de la teoría pura —la "ilusión objetivista" de Habermas— sirven igualmente, si no más oportunamente, al objeto de nuestro estudio.

Habermas realiza una crítica de la ciencia con el fin de demostrar la "conexión específica de reglas lógico-metódicas e intereses que guían el conocimiento" y escapar de este modo a las "trampas del positivismo". Con este fin, establece tres categorías fundamentales: 1.) Las ciencias empírico-analíticas, basadas en el interés técnico, 2.) Las ciencias histórico-hermenéuticas, de interés práctico, 3.) y las ciencias orientadas a la crítica, de interés emancipatorio. Esta última categoría constituye el marco epistemológico donde relacionamos la crítica ideológica y el pensamiento estetizante de la literatura, es decir, la aplicación metodológica conjunta de la crítica y la dimensión estética.

Las categorías científicas diferenciadas por Habermas constituyen el precedente de la escisión en el ámbito de la hermenéutica donde, hasta la aportación de la hermenéutica crítica de Ricoeur y la crítica dialógica de Bajtín que desarrollaremos a continuación, no había espacio consistente para la crítica. La crítica necesita separarse de la tradición para tener un lugar propio que responda a un interés sublimador, “emancipador”, con respecto a la misma y proporcione la interpretación crítica de la hermenéutica de las tradiciones como un momento contiguo. De este modo, la hermenéutica de las tradiciones constituye un momento previo a la crítica, el momento del “reconocimiento” como señala Ricoeur. La interpretación crítica, sin embargo, responde a criterios fenomenológicos y se orienta a la trascendencia de los límites positivistas, el momento del “desafío” como lo expresa Ricoeur, y representa en cierto sentido el paso posmoderno. En esta trascendencia, en esta subversión de los límites científicos, se encuentran el pensamiento estetizante de la literatura y la hermenéutica a través de la instancia crítica. La hermenéutica de las tradiciones fundamentada en un interés práctico no puede explicar el momento crítico del interés emancipador; recordemos que interés y motivación son uno. Esta convergencia entre la hermenéutica crítica y la crítica ideológico-dialógica de Bajtín es la dirección que investigamos hacia una metodología que sirva a criterios estéticos.

Habermas sitúa el marco metodológico de las ciencias empírico-analíticas en el interés técnico, que construye teorías por observación y contrastación a partir de las conexiones hipotético-deductivas de contenido empírico, cuyo sistema de referencia es el saber pronóstico y la acción instrumental. Por otra parte, el sistema de referencia de validación de enunciados en la comprensión de sentido de las ciencias histórico-hermenéuticas abre el paso a los hechos, es decir, la interpretación de los textos

sustituye a la contrastación sistemática de suposiciones: “Las reglas de la hermenéutica determinan, por tanto, el posible sentido de los enunciados de las ciencias del espíritu”<sup>40</sup>.

El filósofo alemán designa el origen de la intersubjetividad y las condiciones de posibilidad para una comprensión orientadora de la acción hacia el consenso a partir de la autocomprensión en la unión de la interpretación y la aplicación de la tradición en la investigación hermenéutica (rasgo que además señala la diferencia entre el interés práctico y el interés técnico). No obstante, tanto las ciencias de la acción sistemáticas (economía, sociología, y política) como las ciencias empírico-analíticas de la naturaleza están orientadas al saber nomológico. Por tanto, los enunciados críticos se encuentra en un marco metodológico diferenciado: una ciencia social crítica examina las invariantes de la acción social y las “relaciones de dependencia, ideológicamente fijadas, pero en principio susceptibles de cambio”. La crítica de las ideologías desencadena un “proceso de reflexión” que puede modificar la “conciencia irreflexiva” de las leyes fuera de la aplicación aunque no de la validez a través del concepto de “autorreflexión”: “Esta libera al sujeto de la dependencia de poderes hipostasiados. La autorreflexión está determinada por un interés cognitivo emancipatorio. Las ciencias críticamente orientadas lo comparten con la filosofía”<sup>41</sup>.

Este aspecto respalda nuestro punto de vista acerca de las relaciones entre la filosofía y la literatura, la filosofía de la literatura, en tanto que pensamiento estetizante, en tanto que construcción significativa (secundaria siempre con respecto al material, como la modelización y los géneros del discurso): los conceptos

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pág. 171

<sup>41</sup> *Ibid.*, pág. 172 (cfr. 3.)

habermasianos de autorreflexión y emancipación liberan la interpretación de la dependencia de formas ideológicas hipostasiadas a través del potencial subversivo de la crítica ideológica.

Con respecto al contexto de interés como guía de conocimiento, Habermas distingue dos momentos en la relación conocimiento e interés que desarrolla a partir de la premisa de que “la ciencia se engaña”: “En todas las ciencias se han ideado rutinas para prevenir la subjetividad de la opinión”, bajo una pretendida objetividad de los enunciados en oposición a la “seducción” de intereses particulares. Las ideas enmascaran la motivación de la acción para legitimarla, y dicha acción en el plano de la acción colectiva se denomina ideología. Sin embargo, son estos mismos intereses los que proporcionan las condiciones de posible objetividad del conocimiento: “Por la reflexión puede cobrar conciencia el espíritu de esta base natural”<sup>42</sup>, es decir, al aceptar los límites trascendentales le conferimos autonomía al objeto. Las representaciones o descripciones con las que nos tenemos que “encontrar” no son independientes de normas y necesitan una evaluación crítica. La evaluación crítica proporcionada por la reflexión y la aceptación de los límites trascendentales subvierten la dependencia y liberan el objeto a través de dicha aceptación.

La literatura, igual que la crítica y la filosofía, también se fundamenta en esta aceptación que proporciona la independencia generando su propia objetividad sin “engañarse” como la ciencia- como lo expresa Habermas- y en este sentido se vincula con la especificidad estética. El momento de la reflexión de la evaluación crítica

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, pág. 173



representa el momento, el paso trascendental y deontológico, de la interpretación y el pensamiento estetizante. Volveremos sobre este tema en el Capítulo 3.

Habermas se muestra muy crítico con el positivismo de las ciencias por mantener la “ilusión” de la teoría pura de la filosofía de la historia, no en la praxis, pero sí en la autocomprensión, que le sirve de ejemplo para demostrar y denostar el enmascaramiento y consolidación de la dominación en esta “actitud objetivista” de las ciencias nomológicas y hermenéuticas: “La falsa conciencia tiene una función protectora”. La reflexión objetivista de la historia perpetúa el positivismo y oscurece las posibilidades de progreso de la humanidad: dicha “crítica niega acríticamente su conexión con el interés emancipatorio del conocimiento a favor de la teoría pura”<sup>43</sup>. En opinión de Habermas, solo la verdadera crítica puede destruir la ilusión objetivista de la ciencia, no a través de la renovación teórica de Husserl, sino “solo por la demostración de lo que encubre: la conexión entre conocimiento e interés. La filosofía permanece fiel a su gran tradición en tanto renuncia a ella [...] las ruinas de la ontología”<sup>44</sup>.

Los planteamientos de Habermas señalan una nueva dirección en la filosofía: de la filosofía de la conciencia, a la filosofía de la comunicación y la intersubjetividad, por una parte, y de la teoría crítica de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, a la teoría comunicativa. Esta nueva orientación se puede vincular con el giro epistemológico lingüístico y la filosofía del lenguaje, de tal modo que la teoría crítica y la sociología comprensiva de Weber se reformulan en torno a la teoría del lenguaje y el concepto de acción comunicativa (vs acción racional), o dicho de otro modo,

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, pág. 179

<sup>44</sup> *Ibíd.*, pág. 181

representa el paso de lo sustancial a lo relacional, de la razón, a la racionalidad. Las implicaciones de esta nueva dirección entrañan profundos cambios epistemológicos tales como la sustitución del concepto de trabajo por el de interacción, la vinculación de lenguaje y sociedad, la reconciliación de la interpretación y la acción (a través de la hermenéutica socio-crítica, la semántica profunda y el psicoanálisis), de entre los cuales destacamos la dimensión subversiva (interés emancipador) y la ética universal, que a continuación relacionamos con el planteamiento de Bajtín y su estética ideológico-dialógica y la hermenéutica crítica de Ricoeur.

“Conocimiento e interés son uno” y “la comprensión es una explicación” son quizá las citas que mejor describen la aportación de Habermas al debate epistemológico de la hermenéutica y la crítica de la ideología. La introducción de la acción-dimensión comunicativa a través de la teoría y la filosofía del lenguaje establece las condiciones de posibilidad para subvertir la separación artificial de carácter positivista de la crítica y la estética.

El tema más constante –universal- de la literatura, el que más obras inspira de las denominadas obras de arte que permanecen en el tiempo y resisten la diacronía de la interpretación y la crítica de carácter “esencialista”, se relaciona precisamente con la manifestación del fracaso de la comunicación humana en forma de desencanto y decepción “deontológica”.

La literatura en su sistema de significación secundario con respecto al material disponible en la realidad del mundo exterior e interior, por supuesto mediada

inevitablemente por el lenguaje, se caracteriza por poseer esta intuición ético-deontológica (llámese espíritu seguro de sí, que se manifiesta en forma de interés emancipador y restaurador de la comunicación sin distorsión).

Pongamos el ejemplo de siempre: *El Quijote*. Don Quijote es la reivindicación deontológica del espíritu que solo se somete a la responsabilidad de su conciencia, de la dimensión utópica y la ética universal (sin duda también se puede restaurar y poner de manifiesto desde el concepto de carnaval de Rabelais, para el cual resulta más apropiado el discurso de Sancho Panza). Don Quijote es la representación de la situación del ser alienado por una realidad que nada tiene que ver con los grandes valores que inundan su espíritu. Don Quijote es la dimensión narrativa de la ética, la trasgresión de la dominación ideológica a través de su propia función significativa deontológica y axiológica. Don Quijote es la novela, es decir, la necesidad del arte verbal de manifestar la certeza de la bondad de base natural de los seres humanos, que, sin embargo, casi siempre viven alejados de sí mismos, incomunicados a veces hasta la enajenación, en relación conflictiva consigo mismos y el mundo, e invariablemente solos. Don Quijote representa la belleza de la locura como lugar mejor, como lugar de lucidez y utopía que, sin embargo, le condena a la exclusión social. Don Quijote es la representación de la función significativa de la ideología y el pensamiento estetizante.

### **2.3.3. La función significativa**

En este capítulo, como venimos anunciando, exponemos algunas convergencias de la valoración positiva de la ideología en el pensamiento de Bajtín, que, de igual manera que la crítica de Habermas y la hermenéutica de Ricœur, destaca su esencial función significativa.

M. M. Bajtín es un teórico polifacético de difícil clasificación debido a la diversidad de ámbitos y enfoques comprendidos en su producción, como se desprende de la diversidad y controvertida interpretación que ha generado la recepción de su obra. Quizá sus principales conceptos, *heteroglosia*, *polifonía*, *dialogismo*, *translingüística*, definan mejor el espíritu de su obra a la vez que aportan cierta homogeneidad al conjunto de su producción y, quizá también por este mismo motivo, sea el autor más apropiado a nuestro estudio en torno a las relaciones entre la ideología y la narrativa. Por variados motivos, que veremos más despacio en el apartado dedicado a su translingüística, la heterogeneidad de su producción refleja y se corresponde con un tiempo cambiante, ambiguo, cuyo correlato estético se refleja sin lugar a dudas en la diversidad de formas narrativas contemporáneas, y en especial en la novela, como forma narrativa más consolidada genéricamente. Así, el punto de partida de nuestro estudio establece la necesidad de relacionar la *novela* con un

enfoque interdisciplinar al que no le valen los antiguos preceptos teórico-críticos: la translingüística se ha constituido en el enfoque de referencia más apropiado a la heterogeneidad característica de la narrativa y del mundo.

Frecuentemente se hace referencia al autor ruso con respecto a la cuestión de la posmodernidad<sup>45</sup> y es aquí donde su voz suena más contundentemente y donde se diferencia de otros críticos literarios y corrientes filosóficas. Mercedes Arriaga<sup>46</sup> en el excelente prefacio del libro de Ponzio sobre la novedad del enfoque epistemológico bajtiniano señala que su punto de vista marca una nueva etapa de pensamiento que “revoluciona” el panorama filosófico y literario de sustanciales consecuencias. Las claves del pensamiento bajtiniano para la posmodernidad oponen el concepto de alteridad al de identidad y el de infuncionalidad al de productividad. Adopta el método literario por su interdisciplinaridad y por su apertura epistemológica, y establece una relación dialógica (e intertextual) con la ideología que dinamiza el método de investigación. La sustitución de la monología de la identidad por la dialogía de la alteridad representa una “revolución filosófica”, una filosofía ética y estética basada en la categoría del *otro*. Este enfoque revolucionario contrapone el dinamismo de la razón dialógica (polifonía) al estatismo dialéctico de la razón pura (síntesis). La alteridad es

---

<sup>45</sup> Hablar de posmodernidad resulta muy delicado en la investigación de estos días y tampoco es este el tema que nos ocupa aquí. Sin embargo, se debe destacar la inflexión que representa la obra de Bajtín con respecto a la “tradición” estructuralista en los estudios literarios: el enfoque multidisciplinar y la orientación estético-ideológica han aportado a la teoría de la literatura una dimensión que la relacionan con la filosofía y los fenómenos culturales en general y sin más rodeos. En todo caso, aún sin participar en la discusión acerca de los criterios de la posmodernidad, sí diferenciamos el enfoque bajtiniano y el carácter posestructuralista de su obra.

<sup>46</sup> *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, Augusto Ponzio. Prefacio de Mercedes Arriaga (pág. 7). Frónesis: Ediciones Cátedra, Madrid (1998)

una categoría filosófica, social, cultural, y lingüístico-literaria, una categoría del espíritu y del pensamiento<sup>47</sup>.

La alteridad como concepto filosófico-literario relaciona el valor ético y estético, y le confiere la dimensión dialógica, el valor dialógico, y este aspecto –como veremos despacio enseguida– es precisamente el que nos permite establecer el “puente” entre la crítica de la ideología de Habermas y la hermenéutica crítica de Ricoeur, con la crítica dialógica de Bajtín: el criterio deontológico.

La obra de Bajtín tiene muchas lecturas y el material a menudo es un tanto caótico, como su propio trabajo, como la novela, como la vida. La diversidad de temas en su obra denota la actitud del investigador “descentrado” al que se ha clasificado como posestructuralista, modernista, formalista, postmodernista y relacionado frecuentemente con Derrida y con Foucault y con el *descentramiento del sujeto* como indica Gardiner<sup>48</sup>.

Como señalábamos antes, su obra tiene un carácter global y no se circunscribe a ninguna línea de investigación fija, sino que más bien un cierto espíritu parece animar y atravesar el conjunto de su trabajo, confiriéndole unidad temática. Gardiner orienta su lectura de Bajtín hacia una teoría cultural y política radical con un enfoque interdisciplinar característico de su metalingüística, que comprende la teoría de la

---

<sup>47</sup> “Proponer la alteridad como categoría del espíritu y del pensamiento, como herramienta para afrontar la realidad que nos ha tocado vivir, equivale a la voluntad de no alinearse ni identificarse pasivamente con esa realidad, conservar nuestro reducto de seres humanos irrepetibles y no intercambiables, anular la posibilidad de que puedan clasificarnos o encerrarnos en esquemas rígidos y preconfeccionados” (*Ibíd.*, pág. 9).

<sup>48</sup> Gardiner, Michael. *The dialogics of critique. M. M. Bakhtin and the theory of ideology*. London (1992): Routledge (pág. 2-6)

novela, la sociolingüística, la filosofía del lenguaje, la cultura popular, la historia cultural y literaria, la psicología de la percepción y las ciencias humanas, y centra su estudio en la teoría y crítica de la ideología, motivo por el cual nos interesa especialmente su enfoque<sup>49</sup>.

En los trabajos de Bajtín no se encuentra una teoría de la ideología desarrollada como tal sino implícito en su proyecto crítico de análisis del discurso ideológico. No obstante, en opinión de Gardiner, resulta más apropiado situar a Bajtín entre los teóricos de la ideología que entre los teóricos de la lingüística y la semiótica, como demuestran, por una parte, su preocupación por los *fenómenos superestructurales* y, por otra, la preocupación por los problemas de la *alienación humana* de base en un “pensamiento utópico” humanista como denotan algunos de sus conceptos más productivos: dialogismo, heteroglosia y carnaval.

A lo largo de su carrera, Bajtín irá progresivamente acercándose a un enfoque más sociológico e histórico propios de la crítica de la ideología (*Ideologiekritik*), apartándose de la orientación fenomenológica y literaria original de sus primeros trabajos<sup>50</sup>. Gardiner sitúa la aportación de la hermenéutica crítico-interpretativa<sup>51</sup> de Bajtín en relación a la tradición hermenéutica de Gadamer, Habermas y Ricœur. En su opinión, la crítica de la ideología implícita en el pensamiento de Bajtín, para quien el

---

<sup>49</sup> “Bakhtin's writings do not contain anything like a fully worked-out theory [...] ethically-informed analysis of ideological discourses is implicit in his critical project. Thus, I would agree with Susan Steward (in one of the few essays that touch on this issue) that it is 'more appropriated to place Bakhtin among theorist of ideology rather than among theorist of linguistics and semiotics' (1986:49)” (*Ibíd.*, pág. 4).

<sup>50</sup> “Rather than interpreting ideology in the usual ways (as a form of 'false consciousness', or as a coherent 'belief system', Bakhtin views ideology as the essential symbolic medium through which all social relations are necessarily constituted” (*Ibíd.*, pág. 7). También Fco. Vicente Gómez señala este aspecto del creciente sociologismo de Bajtín a lo largo de su carrera (cfr. 3.2.). Las relaciones de la teoría y crítica de la ideología entre el círculo de Bajtín y la Escuela de Frankfurt representa una convergencia muy oportuna para la fundamentación epistemológica de nuestro trabajo.

<sup>51</sup> Cfr. 2.4.

concepto de ideología como distorsión o conocimiento negativo y la epistemología positivista son inaceptables, se orienta a una antropología filosófica de carácter utópico-dialógica.

Para Gardiner la hermenéutica crítica de Bajtín es en último término una *Sprachethik*, una ética del discurso<sup>52</sup> y una filosofía moral que representa una vía alternativa en los estudios bajtinianos. Además, considera necesario el estudio conjunto de la filosofía del lenguaje y de la ideología para exponer la superioridad de una concepción dialógica de la teoría de la ideología, que relaciona con la ideología como mito de Barthes y la noción de poder/conocimiento de Foucault.

En nuestro trabajo aplicamos los criterios de esta perspectiva hermenéutico-crítico-estética(-dialógica) de la ideología al análisis e interpretación del texto narrativo con respecto a las relaciones humanas. Resulta interesante examinar cómo la distorsión ideológica, en cuanto paradigma del fracaso sistemático de la comunicación social, se traslada (trasposición) a la totalidad de las relaciones humanas. Esta trasposición del sistema ideológico permite ser considerada como principio crítico-analítico, que se manifiesta en la representación y la constitución del grupo social y las relaciones sociales, cuyas aberraciones se explican por analogía de sistemas a través del concepto de distorsión o disimulo, y constituye el lugar de origen del “malestar”<sup>53</sup> del individuo en sociedad y en sí mismo. La principal expresión de este malestar la encontramos en el permanente intento por subvertir la imagen distorsionada a través del lenguaje del arte (sistema signifiante), de la literatura en este caso y por

---

<sup>52</sup> Ya hemos señalado que el criterio deontológico y la ética del discurso representa una de las principales correlaciones que justifican la relación de nuestros autores de referencia epistemológica: Bajtín, Habermas, Ricœur.

<sup>53</sup> S. Freud, *El malestar en la cultura*. Alianza Ed., Madrid (2004). *Das Unbehagen in der Kultur* (Viena: 1930)



autonomasia, y muy especialmente en el texto narrativo donde las potencialidades de esta capacidad subversiva alcanzan los límites de la expresión.

Anticipamos algunas ideas que veremos en la segunda parte de nuestra investigación a este respecto: la distorsión y el disimulo, como fenómenos ideológicos relacionados con la dominación, se trasponen al entorno de las relaciones personales, condicionándolas, y generan las bajas pasiones humanas –en sentido platónico–, cuya confrontación, de uno u otro modo, inspira invariablemente las grandes obras literarias; pensemos en nombres tan inmediatos como Cervantes o Shakespeare y cualquiera de sus obras y personajes, pensemos otra vez en *El Quijote*. Pero volvamos a la función significativa de la ideología para desarrollar este proceso de trasposición de sistemas.

Las diferencias del círculo de Bajtín con respecto a la teoría de la ideología clásica, que distingue Gardiner en su estudio comparativo desde el punto de vista de la crítica cultural ideológica, se orientan hacia una teoría dialógica de la ideología:

1. Independencia de los fenómenos cultural-ideológicos de la infraestructura
2. Énfasis en la ideología como fuerza material que tiene una eficacia práctica, y renuncia a dualidades metafísicas, para dar forma e influir en las relaciones sociales y en la dimensión simbólica de la actividad humana (cognición y percepción)
3. Insistencia en la relación de la ideología con la constitución de la subjetividad y la identidad social deficiente en la tradición clásica

4. Rechazo de la ideología como *falsa conciencia*, es decir, como categoría epistemológica inherentemente psicológica: ideología como proceso social irreductible
5. Rechazo también de la tesis de la ideología dominante en favor de una discusión de lucha simbólico-cultural<sup>54</sup>
6. Énfasis, sin embargo, en un “segundo orden”, o metacrítica de la ideología

En esta relación vemos como casi todos los criterios tienen una correspondencia en las respectivas críticas de Ricœur y Habermas con respecto a la consideración del fenómeno ideológico y el punto de vista metahermenéutico implícito en sus propuestas. Estas son algunas de las razones que nos sirven para defender nuestra tesis sobre el carácter positivo de la ideología, que permite restituir y vitalizar su característica más representativa, constitutiva y específica: la función significativa y la evaluación crítica inherente a su naturaleza. Esta restitución revaloriza el potencial investigador de la misma y ofrece las condiciones de posibilidad para una epistemología, que no se fundamenta en la noción de *falsa conciencia* ni de *ideología dominante*, sino que se orienta hacia una metacrítica en el ámbito de la “lucha” simbólico-cultural.

La contribución del círculo de Bajtín a la teoría de la ideología como fuerza material por derecho propio, significativa y constitutiva de la dimensión simbólica de las relaciones sociales, y por tanto de la actividad humana y la subjetividad, manifiesta la implicación de la ideología en el proceso de significación, que caracteriza la ideología

---

<sup>54</sup> “Rather, ideology is increasingly seen as the site or 'terrain' of symbolic-cultural struggle, as the primary medium through which social conflicts are registered [...] Ideology is not conceived of as a highly systematic or axiomatic 'belief-system', but as a disparate, contradictory and stratified complex of practices and symbols, which are pitched at different levels of coherence and social effectivity and which are subject to continual contestation and negotiation”.

como fenómeno semiótico primario, producto de textualidad, que se imbrica con el lenguaje en forma de discurso oral o escrito<sup>55</sup>.

En nuestra opinión, este cambio en la comprensión del concepto de ideología de “temática” a “operativa” proporciona la clave epistemológica que introduce la dimensión semiótica, y defiende la pertinencia de su consideración significativa constituyente capaz por tanto de subvertirse y trascenderse: la función significativa de la ideología restituye la dimensión crítica y semiótica. Esta dimensión simbólica y constitutiva de la ideología, en tanto que fuerza material implicada en el proceso de significación de la actividad humana, y no sólo como reflejo de lo real, constituye el punto de vista que nos interesa aplicar en el estudio de la ideología en la novela, como dimensión simbólica producto de la textualidad, que más adelante relacionaremos con el pensamiento estetizante.

Como señala Gardiner, el círculo de Bajtín se ocupó de la función significativa de la ideología y de los fenómenos lingüísticos en general 40 años antes que el estructuralismo. Entre las principales aportaciones del círculo relativos a la ideología destaca la referida a la naturaleza del texto. Precisamente la noción de textualidad determina el debate mantenido con los formalistas, para quienes cualquier significación social o ideológica del significante es inadmisibile; ignoran la especificidad del texto, la significación y el carácter social e histórico de los fenómenos ideológicos. Sin embargo, por el otro frente, en el debate paralelo con los marxistas, el círculo les acusa de un excesivo reduccionismo de dichos fenómenos a condicionamientos socioeconómicos.

---

<sup>55</sup> *Ibíd.*, pág. 67.

Con respecto a la dualidad forma/contenido –en la que nos detendremos en relación al pensamiento estetizante– manifiestan que la organización formal del discurso, que tan productivo ha resultado a los estudios literarios, representa en sí misma una construcción social. El concepto de ideología en Medvedev y Voloshinov<sup>56</sup> no es usado en un sentido peyorativo, ni utilizado como categoría epistemológica que denote falsedad. Así, el signo ideológico entra en conflicto con la noción de referencialidad misma, haciendo del signo un lugar de contestación y lucha, que expone la necesidad y la pertinencia de la instancia semiótica en relación a la función significativa como ya hemos señalado.

Por tanto, partimos del concepto de ideología en sentido positivo, generativo y dialógico, es decir, de su función significativa constitutiva primaria, que permite mantener la facultad crítica, la asimilación selectiva, la dimensión ética, la proyección utópica y la posibilidad de subvertir las formas hipostasiadas de dominación monológica. De este modo, el diálogo y la reelaboración de los géneros discursivos primarios representan una actitud responsiva y responsable, que genera los géneros discursivos secundarios, especialmente el literario, así como el “poder del significar”.

---

<sup>56</sup> “Ideology for them was an irreducibly social phenomenon, although it none the less played a crucial role in the constitution of subjectivity and consciousness [...] Ideology for the members of the Bakhtin's circle could indeed 'reflect' external reality, but it did not necessarily do so: it could also refract it in the sense of producing and altered or mediated representation of 'the real'. Moreover, Voloshinov and Medvedev suggested that there were different domains or regions of ideological production (science, literature, everyday speech genres) in particular ways depending on the semiotic material involved and their general location in the social totality” (*Ibid.*, pág. 69).

La ideología, para el círculo de Bajtín,<sup>57</sup> es importante no por lo que representa o “refleja”, sino por su capacidad para dar forma a procesos socio-históricos. El marxismo clásico ha sido criticado a menudo por no haber desarrollado una teoría del sujeto viable, que ha resultado en una deficiente aportación a la teoría de la ideología con respecto a la relación fundamental entre el signo ideológico y la constitución de la subjetividad. Como indicábamos en la introducción de este trabajo al presentar la dificultad de la definición del concepto ideología, el excesivo énfasis en la dimensión social de los fenómenos ideológicos ha oscurecido la potencialidad de la dimensión individual en la construcción de la subjetividad, inhibida o reducida en términos generales de alienación. Este “vacío”, sin embargo, ha resultado muy sugerente y productivo en la demanda de dicha subjetividad a través de sistemas significantes secundarios, que en nuestra investigación vinculamos al pensamiento estetizante, la función significativa y la identidad narrativa.

El círculo de Bajtín rompe con el concepto de sujeto como integridad total que había dominado la filosofía occidental, y desarrolla un modelo alternativo de subjetividad al propuesto por althusserianos y lacanianos<sup>58</sup>. Para el círculo, el individuo es el agente primario: al sujeto la experiencia le viene dada y puede establecer la naturaleza de esa experiencia porque el lenguaje es un medio para describir y

---

<sup>57</sup> "Ideology for the Bakhtin's circle is therefore not significant for what it 'represents' or reflects, but for how it functions as an effective force in the social world with the capacity to shape socio-historical processes in important ways. Insofar as ideology operates as a material segment of 'reality', there can be no absolute ontological gap between them remains a purely analytical one. Ideology in their view had no *sui generis* practice" (*Ibíd.*, pág. 71).

<sup>58</sup> S. Žižek señala que el debate Lacan-Althusser ha sido sustituido “sorprendentemente” por Habermas-Foucault, donde la orientación psicoanalítica de la semántica profunda de Habermas sustituye el enfoque de Lacan; o la consideración de la filosofía como ideología de Althusser, que se subordina a la ciencia y no al revés, se opone a la idea de que “la ciencia se engaña” de Habermas. *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2003, (pág. 23).

entender el mundo exterior. El sujeto bajtiniano nunca es un todo, puesto que solo puede existir dialógicamente<sup>59</sup>. Esta relación dialógica en la construcción de la subjetividad es el crisol donde se funden los enfoques de Habermas, Ricoeur y Bajtín, a través de los conceptos de intersubjetividad, comunicación y crítica, inspirados en la fenomenología de Husserl. Estas relaciones yo/otro y la constitución dialógica de la subjetividad es un tema central en el trabajo de Bajtín sobre Dostoievski y sobre los géneros del discurso.

Este diálogo continuo con el *otro*, con uno mismo (discurso interno) y con el mundo exterior –el cual comprende la construcción activa de las relaciones entre los diversos fenómenos y de las *relaciones arquitectónicas* como veremos- es constitutivo de la subjetividad humana como tal y representa un componente ineludible de cualquier hecho o pensamiento creativo posible. Para Ponzio, como estudiaremos después, la “revolución” de Bajtín se fundamenta en este concepto de alteridad. La potencialidad del concepto de alteridad nos interesa en relación a la construcción de la identidad narrativa y el pensamiento estetizante, y la crítica dialógica de la ideología en relación a la constitución de la subjetividad (fenómeno ideológico) a través de la “instancia semiótica” que actualiza. El sujeto no puede tener un conocimiento o una experiencia “pura” de la realidad, siempre mediada por los modos de representación, los géneros del discurso y los sistemas de signos preexistentes dinámicos y generativos, sino a través de un proceso semiótico.

---

<sup>59</sup> Levi-Strauss: “I believe the ultimate goal of the human sciences to be not to constitute, but to dissolve man. Suffice it to say that for the members of the Bakhtin Circle, consciousness (subjectivity, the psyche) is not a self-sufficient, pre-constituted entity, but is formed through the dialogic struggle between contending 'voices' or discourses”.

Clarke and Holquist: “the self, conceived by Bakhtin, is not a presence wherein is lodge the ultimate guarantor of unified meaning. The Bakhtinian self is never whole, since it can only exist dialogically. It is not a substance or essence in its own right but exists in a tensile relationship with all that is other and, most importantly, with other selves” (*Ibid.*, pág. 72).

El ser humano puede y debe ser conceptualizado a través de los fenómenos ideológicos y discursivos<sup>60</sup>. Gardiner y Ponzio encuentran en esta nueva actitud y comprensión de la subjetividad (humanismo) las condiciones de posibilidad para el reconocimiento de las constricciones sociales como precondition del ejercicio de libertad y responsabilidad, que en nuestro análisis relacionamos con la subversión narrativa a través de la función significativa de la ideología, cuya virtualidad, como ya hemos indicado, permite tanto generar como subvertir estructuras de pensamiento y poder. El lenguaje no impide que el sujeto se relacione con dichas estructuras y convenciones de forma activa, reflexiva y dialécticamente. En opinión de Gardiner, en la investigación se ha ignorado la crítica al subjetivismo individualista del círculo de Bajtín y se ha sobre-enfatizado su *ethos* libertario, su *ethics of dialogism*, lugar común de Habermas, Ricœur y Bajtín, como ya hemos señalado.

El círculo de Bajtín no comparte la tesis de la ideología dominante de las clases gobernantes y la *falsa conciencia* de Marx, que para ellos representa un complejo heteroglótico de significados y discursos: “la ideología representa el terreno contestatario de la lucha semiótica”<sup>61</sup>. El círculo mantiene además un interés crítico por los mecanismos discursivos de la dominación. Enfatizan la vinculación del signo ideológico a las contradicciones sociales y las dinámicas de cambio que manifiesta el carácter metalingüístico de los procesos lingüísticos e ideológicos, que conceptualizan en torno a la noción de géneros del discurso para explicar la estructura de los actos

---

<sup>60</sup> Voloshinov: “the content of the individual 'psyche' is by its very nature just as social as is ideology, and the very degree of consciousness of one's individuality and its inner rights conditioned by sociological factors” (*Ibid.*, pág. 75).

<sup>61</sup> *Ibid.*, pág. 77-ss.

discursivos. Dichas formas genéricas, primarias y secundarias, constituyen un código lingüístico-cultural<sup>62</sup> que se socializa en un entorno cultural concreto y que genera una competencia comunicativa, cuyas estructuras “sociogenéricas” dan forma a nuestros pensamientos y aseveraciones. A Bajtín le interesa subvertir esas fuerzas de estabilidad y cierre de los géneros de conducta (*behavioral genres*).

Este planteamiento sirve a nuestro propósito de desvincular el sentido exclusivamente marxista del concepto de ideología, que no hace sino hipostasiar y perpetuar la connotación justificadora de los fenómenos de dominación e inhibir la potencialidad generativa y subversiva de dicho código hacia una significación nueva. La liberación y la restitución del valor significativo de la función ideológica es el concepto metodológico clave de nuestra propuesta, que relacionamos con el interés emancipatorio introducido por la instancia crítica de la crítica ideológica de Habermas, la hermenéutica crítica de Ricœur y la crítica dialógica de Bajtín. Así, parafraseando a Ricœur que afirma no partir de los preceptos marxista, aunque sí pretender llegar a ellos, resulta inevitable y deseable llegar a criterios marxistas, así como al concepto de discurso en Foucault; sin embargo, ese mismo hilo conductor nos permite subvertir el fenómeno de la dominación y la distorsión, a través de la función positiva, significativa, de la ideología y el pensamiento estetizante.

Gardiner destaca otro aspecto con respecto a los signos sociales intersubjetivos que se refiere al acto comunicativo y la constitución del sujeto, como agente, a través

---

<sup>62</sup> “Bakhtin asserts that we fail to recognize that such speech genres are hierarchically stratified in tandem with the sociopolitical organization of society as a whole, that our utterances unwittingly reflect and reproduce the existing framework of asymmetrical power-relations. It is even suggested that these generic systems represent an underlying 'cultural grammar' or preferred code which, as Medvedev puts it, unconsciously 'defines the deep structural aspects' of the utterance [...] 'form-shaping ideology' [...] 'cultural memory'” (*Ibíd.*, pág. 83).



de las relaciones dialógicas con los otros, con el lenguaje y con el mundo. Además, el contexto<sup>63</sup>, en tanto que sistema de signos marco de un espacio social y un tiempo histórico concreto, se inscribe en el ámbito del discurso y no del lenguaje. En este mismo sentido, también el concepto de intertextualidad de Kristeva se ocupa del diálogo social y de los significados potenciales de la semántica profunda y los actos discursivos, como una “objetivación” momentánea dentro de una corriente semiótica o cadena de significados que no tiene principio ni final.

La constitución del sujeto y de las relaciones sociales y su naturaleza inevitablemente social colocan al individuo en el entramado de voces del contexto determinando su conciencia y su estar en el mundo y condiciona la naturaleza de sus relaciones con los otros y consigo mismo. Este contexto de voces es el lugar donde se produce la trasposición y la generalización del uso demagógico y distorsionado, con fines justificativos y de dominación, a las relaciones humanas. Los mismos fenómenos de dominación, disimulo, distorsión, justificación, es decir, la función negativa -o “maléfica”, como le gusta llamarla a Ricœur- se trasponen al sistema de la comunicación humana, a las relaciones humanas, que se construyen y se desarrollan del forma análoga al sistema de comunicación cultural dominante: la ideología como fenómeno de significación alcanza todos los niveles de la comunicación, de la vida.

La generalización e institucionalización de los sistemas ideológicos se trasponen a la vida cotidiana de las personas, de las conciencias y las relaciones con los demás, y, de este modo, la función de distorsión representa la forma en que las personas se relacionan con los demás y consigo mismos, y la literatura, en especial la novela,

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, pág. 87-ss.

manifiesta el conflicto que se produce en ambas esferas de la comunicación, donde las bajas pasiones y la hipocresía, representa una constante temática inagotable, imagen – “invertida”- de la comunicación social y el contexto, y visión del mundo. En nuestro análisis relacionaremos este concepto con el plano ideológico de Uspensky, que posee un estatuto especial con respecto a los otros niveles de análisis por abarcar a todos los demás. El fracaso de la comunicación se extiende a la totalidad de las relaciones humanas.

El significado, por tanto, se encuentra en función del contexto y depende de la situación social y de los acentos del horizonte evaluativo. La transposición de una palabra de un contexto evaluativo a otro resulta en una reevaluación y por tanto un cambio en el significado. La acentuación diferencial del signo por grupos sociales particulares con intereses y experiencias divergentes es lo que Voloshinov denomina “lucha por el signo”<sup>64</sup>. El sentido negativo de los fenómenos ideológicos a que hace alusión el círculo de Bajtín se refiere al intento de la clase dominante de fijar y univocalizar el signo y producir un cierre ideológico (homofonía). La palabra autoritaria intenta silenciar el *living impulse* de la palabra dialógica en la esfera de la heteroglosia.

El intento de subvertir los modos de representación literarios y lingüístico por parte de Bajtín a partir del principio de perspectivismo del objeto es compartido por las vanguardias de los años veinte y treinta a través de novedosas y trasgresoras técnicas y estrategias textuales, que desafían la naturaleza de la percepción del mundo

---

<sup>64</sup>“Or, as the American critic F. Jameson wrote in his *The Political Unconsciousness* (1981:84): *The dialogue of class struggle is one in which two opposed discourses fight it out within the general unity of the shared code*”. Hence, the fusion between meaning and form, between signifier and signified, is not a natural one –there is no ‘transcendental signified’ in the Bakhtinian schema. Rather, it is the result of specific socio-historical conditions and determinations” (*Ibid.*, pág. 90).

monológico<sup>65</sup>. La subversión de los modos de representación ideológica da cuenta de función significativa de la ideología y de la instancia crítica de la dialogía.

Para Gardiner, el objetivo de la filosofía del lenguaje de Bajtín consiste en romper el dominio de la omnisciencia. El pluralismo epistemológico de su enfoque expone la multiplicidad de formas del lenguaje que constituyen el mundo social, y la relación desigual de poder existente entre las mismas: cada voz del *gran diálogo* proyecta una imagen socio-verbal diferente del objeto. Este autónomo “poder de significar” (*power to signify*) para Bajtín “democratiza” el proceso de interpretación e incita al lector a reacentuar la palabra autorial y a desarrollar la facultad crítica humana<sup>66</sup>. Para Bajtín, solo a través del proceso de asimilación y objetivación de la palabra ajena se puede desarrollar la reflexión crítica y el pensamiento y la acción emancipada. La dimensión histórica de este proceso, el *distanciamiento* de Ricœur, permite adoptar una orientación más crítica hacia las determinaciones lingüísticas e ideológicas de la situación cultural y superar el “efecto de realidad” (*reality effect*) promovido por los discursos ideológicos dominantes.

---

<sup>65</sup> “The intent was to draw attention towards the artifice of cultural production and to its social and technical aspects, and thereby to dismantle the bourgeois myth of pure creativity” (*Ibid.*, pág. 92). “Carnavalesque misalliances reveal the arbitrariness of not only established linguistics or literary conventions, but also of a whole range of institutional arrangements and social roles right down to our conceptions of history, of individuality and sexuality, and even of time itself. It demonstrates that other less rigid and hierarchical social relations are possible and indeed desirable, through the utopian enactment of an integrated, egalitarian community” (*Ibid.*, pág. 94).

<sup>66</sup> Bajtín (1981:40): “This process –of becoming aware of ourselves and others, of acting, thinking and speaking as responsible and culturally-competent members of our society- involves the acquisition and 'selective assimilation' of the alien word, that is, much of our own speech is concerned with the (re)representation and transmission of the speech of others, which involves assessing these words, judging their felicity or accuracy, and responding to them in kind through this continuous process of linguistic-ideological 'becoming', we build up an 'interpretive frame', a kind of 'living hermeneutics' which allows us to hear, contextualize, understand, and respond to the words of the other ” (*Ibid.*, pág. 97).

De este modo, la consideración positiva de la función significativa de la ideología (función ideológica) introduce la facultad crítica (autorreflexión, evaluación crítica), la subversión de la monología y el criterio deontológico (ideal ético) a través de la intersubjetividad (dialogismo, comunicación), y representa el encuentro de los planteamientos de Habermas, Ricoeur y Bajtín hacia una “hermenéutica viva”, que se desplaza “del texto a la acción” a través de la “acción comunicativa” y la ética del discurso.

Nuestra pregunta inicial acerca del fenómeno ideológico y su relación con la narrativa, o mejor expresado, la percepción del objeto estético como construcción ideológica significativa que refiere a algo mayor de sí y diferente de sí, nos ha llevado a indagar en el concepto y el fenómeno de la ideología. Hemos partido del cuestionamiento de la “misteriosa” certeza inicial de la naturaleza de la comunicación ideológica, que hace referencia a una idea que no se presenta necesariamente explícita en la obra, pero que, sin embargo, late con la fuerza de las ausencias (la *modelización secundaria* referencial tiene lugar en la recepción) que nos ha conducido a través de criterios semióticos, hermenéuticos y críticos en dirección a la estética.

Nuestra segunda certeza partía del sentimiento de incomodidad del ser humano en la conciencia y en sus relaciones con el mundo. Esta situación de alienación y de incomunicación nos ha llevado a relacionar la constitución sociolingüística del sujeto (el giro lingüístico y social epistemológico de la filosofía) y la dimensión comunicativa que introduce el discurso (giro al discurso de la teoría de la literatura). Así, hemos vinculado la filosofía del lenguaje y/o la estética ideológica con la

representación de los conflictos en el ámbito de las relaciones humanas, que reproducen las distorsiones de la comunicación ideológica objeto de nuestro trabajo. Estudiaremos las relaciones humanas como trasposición por analogía del sistema ideológico dominante a la luz de las principales categorías narrativas (argumento, tema, personaje, narrador, contexto (setting), tiempo, espacio, punto de vista, discurso, etc.) desde la óptica general del contenido.

## 2.4. La instancia dialógica

### 2.4.1. La hermenéutica crítica

En este apartado, nos ocupamos de la hermenéutica crítica de Ricoeur en relación a la crítica dialógica de la ideología de Bajtín a través de la convergencia que proporciona el hilo conductor de la crítica y la función significativa de la ideología. Con este objetivo, en primer lugar nos detenemos en el debate epistemológico entre la hermenéutica de las tradiciones de Gadamer y la crítica de la ideología de Habermas, y la conciliación de las mismas en la propuesta de una hermenéutica crítica de Ricoeur que legitima la pretensión de universalidad<sup>67</sup> de ambas.

Para Ricoeur, la discusión entre la hermenéutica de las tradiciones y la crítica de las ideologías de la Escuela de Frankfurt se presenta a partir de lo que él mismo denomina el “gesto filosófico de base”: la conciencia hermenéutica o la conciencia crítica. Este debate epistemológico de las ciencias del espíritu es abordado por Ricoeur a partir del concepto de *tradición* en ambas filosofías. Por un lado, señala el “gesto de reconocimiento” de las condiciones históricas de la hermenéutica y, por otro, el “gesto de desafío” de la teoría de la ideología dirigido contra la *falsa conciencia* y la distorsión que cuestiona la reivindicación de universalidad de la hermenéutica, razón por la cual Ricoeur considera la crítica de las ideologías de interés “en la medida en que es una

---

<sup>67</sup> “Quiero aclarar que ningún propósito de anexión, ningún sincretismo dirigirá este debate. Estoy dispuesto a decir, siguiendo a Gadamer por otra parte, que cada una de las dos teorías habla desde un lugar diferente, pero que cada una puede reconocer la pretensión de universalidad de la otra de una manera tal que el lugar de una esté inscripto en la estructura de la otra” (óp. cit., pág. 309).

disciplina no hermenéutica, que se inscribe fuera de la esfera de competencia de una ciencia o de una filosofía de la interpretación, y que le marca su límite fundamental”<sup>68</sup>.

La hermenéutica de las tradiciones de Gadamer estudia la conciencia histórica (prejuicio, autoridad y tradición) a partir de dos nociones complementarias: el distanciamiento (*Verfremdung*) y la pertenencia (*Zugehörigkeit*). En opinión de Ricœur, la experiencia hermenéutica en el esquema gadameriano es una experiencia “privilegiada” para las ciencias del espíritu que comprende la esfera estética, el juicio de gusto kantiano, la esfera histórica y la esfera lingüística, discurso donde necesariamente confluyen las otras dos. Gadamer defiende la universalidad de la dimensión hermenéutica porque su carácter lingüístico precede y supera la ciencia (*Sein zum Texte*), y estudia los efectos de la historia en la conciencia (*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*): “la historia me precede y se anticipa a mi reflexión. Yo pertenezco a la historia antes de pertenecerme”.

El análisis de Ricœur distingue tres puntos de divergencias entre ambas corrientes. Como ya hemos visto en el apartado dedicado a Habermas<sup>69</sup>, el punto de partida de la crítica de las ideologías se desarrolla a partir de su concepto de interés surgido de la reinterpretación neomarxista de Lukács y la Escuela de Frankfurt, que Ricœur opone “polarmente” al de *prejuicio* romántico y a la reinterpretación heideggeriana del mismo, la *precomprensión*. Habermas reubica la función crítica de la reflexión en la historia y distingue los tres tipos de interés a los cuales como ya sabemos corresponden una esfera concreta de investigación: el interés técnico

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, pág. 308.

<sup>69</sup> Cfr. 2.3.2.

(instrumental) de las ciencias empírico-analíticas, el interés práctico de las ciencias histórico-hermenéuticas, y el interés por la emancipación de las ciencias sociales críticas.

El interés técnico organiza *a priori* la experiencia en el sistema conductual de la acción instrumental, en lo que Habermas y Marcuse consideran la ideología moderna, es decir, la ciencia y la técnica mismas como ya hemos indicado anteriormente. En la esfera del interés práctico, Habermas opone la *acción comunicativa* a la *acción instrumental*<sup>70</sup>. Para Habermas, el origen de los fenómenos de dominación y violencia tienen lugar en el disimulo de las relaciones de fuerza de las ideologías. Por último, el interés por la emancipación (autorreflexión) de las ciencias sociales críticas que representa la clave de las divergencias entre Gadamer y Habermas.

Las ciencias del espíritu, las humanidades, son para Gadamer esencialmente ciencias de la cultura y la tradición en la esfera del interés práctico: ciencias de la tradición en el presente histórico. Surge así el problema de la instancia crítica: “la instancia crítica no puede desarrollarse más que como un momento subordinado a la conciencia de finitud y de dependencia con respecto a las figuras de la precomprensión que siempre precede y abarca a la instancia crítica”<sup>71</sup>. A diferencia de las ciencias del espíritu, las ciencias sociales críticas se desarrollan a partir de dicha instancia crítica que se constituye en el interés de la emancipación de las formas de relaciones de dependencia “ideológicamente congeladas”, reificadas, y que solo pueden ser transformadas críticamente, es decir, en palabras de Habermas, a través de la

---

<sup>70</sup> “Cuanto más cerca estamos de Gadamer, más nos alejamos de Marx. En efecto, la crítica interna del marxismo [...] procede de la distinción entre estos dos niveles de interés –interés tecnológico e interés práctico–, entre estos dos niveles de acción –acción instrumental y acción comunicativa–, y entre estos dos niveles de ciencia: ciencia empírico-analítica y ciencia histórico-hermenéutica” (Ibíd., pág. 327).

<sup>71</sup> Ibíd., pág. 328.



autorreflexión el sujeto se libera de la dependencia de los poderes hipostasiados y de las coacciones institucionales.

“La instancia crítica se ubica así por encima de la conciencia hermenéutica, porque se plantea como empresa de disolución de las coacciones surgidas, no de la naturaleza, sino de las instituciones. Un abismo separa así el proyecto hermenéutico, que pone a la tradición asumida por encima del juicio, y del proyecto crítico, que pone la reflexión por encima de la coacción institucionalizada” (Ibíd., pág. 329).

El tercer punto de discordancia entre la conciencia hermenéutica y la conciencia crítica lo establece a partir del concepto de *malentendido* de Schleiermacher desarrollado por Gadamer. Ricœur opone la distorsión sistemática de la ideología a la incompreensión: “Hay hermenéutica donde hay malentendido”. El malentendido justifica la necesidad de una hermenéutica que restituya la comprensión a través del modelo dialogal: malentendido y comprensión son homogéneos. Sin embargo, la ideología necesita de un modelo crítico explicativo, de una ciencia social crítica que dé cuenta de la distorsión.

En base a los fenómenos de dominación que se producen en la esfera de la acción comunicativa donde el lenguaje es sistemáticamente distorsionado, Habermas establece un paralelismo entre el psicoanálisis y la teoría de las ideologías a través del concepto de *censura*. La distorsión para la Escuela de Frankfurt es la acción represiva de la autoridad, la violencia. Las distorsiones del lenguaje proceden de su relación con el trabajo y el poder, y son desconocidas por la comunidad, son un fenómeno de la

ideología, cuya disolución pasa necesariamente por procedimientos explicativos y no simplemente comprensivos que no se pueden derivar de ninguna hermenéutica<sup>72</sup>.

La distorsión de la comunicación abarca la totalidad de las relaciones, institucionales y humanas: la violencia, la distorsión sistemática del lenguaje, el disimulo de la violencia y la dominación, determinan la constitución social de las relaciones humanas y el éxito o el fracaso de las mismas.

El interés de la emancipación (autorreflexión) proporciona la condición de posibilidad para subvertir la violencia a través de la instancia crítica. Esta distorsión ideológica representa el escenario donde se edifican las relaciones. En la narrativa las relaciones de los personajes consigo mismos y con el mundo están condicionadas por el código ideológico de la comunidad a la que pertenecen, y representan el contexto en torno al cual se desarrolla el acontecimiento: la distorsión de la comunicación se transpone a las relaciones personales y sustituye la comunicación verdadera por la comunicación distorsionada. De este modo, la hipocresía, por ejemplo, se constituye en código que generaliza la distorsión y la violencia en la comunicación, que pervierte las relaciones con los demás y con uno mismo a través de la determinación inevitablemente social y lingüística de la conciencia, que solo puede ser subvertida a través de una instancia crítica (deontológica).

“Tales son los rasgos principales de la ideología: impacto de la violencia en el discurso, disimulo cuya clave escapa a la conciencia y necesidad del rodeo mediante la explicación de las causas. Por esos tres rasgos, el fenómeno ideológico constituye una experiencia límite para la hermenéutica. Mientras que la hermenéutica no hace más que desarrollar una competencia natural, necesitamos una metahermenéutica para elaborar la teoría de las deformaciones de la competencia comunicativa. La crítica es esa teoría de la

---

<sup>72</sup> *Ibíd.*, pág. 331.

competencia comunicativa que involucra el arte de comprender, las técnicas para vencer el malentendido y la ciencia explicativa de las distorsiones”<sup>73</sup>.

Por último, en opinión de Ricœur, la principal crítica de Habermas a la hermenéutica de Gadamer resulta de la ontologización de la hermenéutica a partir de lo que denomina *hipóstasis ontológica*, que en ningún caso debe convertirse en paradigma de la acción comunicativa porque lo impide precisamente el fenómeno ideológico y el interés por la emancipación: pertenece a una crítica de las ideologías bajo el signo de una idea reguladora la anticipación más que la reminiscencia de la hermenéutica de las tradiciones y la falsa conciencia, y una comunicación no distorsionada. En palabras de Ricœur, esta idea de forma general justifica y explica toda crítica psicoanalítica y sociológica, no hay proceso de desimbolización sino para una resimbolización, y no se da dicho proceso sino en la perspectiva revolucionaria del fin de la violencia: “una escatología de la no violencia constituye así el horizonte filosófico último de una crítica de las ideologías”.

“El gesto de la hermenéutica es un gesto humilde de reconocimiento de las condiciones históricas a las cuales está sometida toda comprensión humana bajo el régimen de la finitud. El de la crítica de las ideologías es un gesto altivo de desafío dirigido contra las distorsiones de la comunicación humana”<sup>74</sup>.

Ricœur no pretende fundir la hermenéutica de las tradiciones con la crítica de la ideología e insiste en que a cada una le corresponde un lugar diferente, sino el reconocimiento recíproco de ambas reivindicaciones. De esta manera, la primera cuestión que se plantea es cómo puede dar cuenta la hermenéutica de una instancia

---

<sup>73</sup> *Ibíd.*, pág. 332.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, pág. 334.

crítica, cuando ni la *dialéctica descendente* de Gadamer<sup>75</sup> ni la cuestión del *fundamento* en Heidegger ofrecen resultados concluyentes al respecto de la misma.

Así las cosas, Ricœur considera necesario dinamizar la hermenéutica y propone un desplazamiento de su punto de partida que permita establecer la base de una dialéctica entre la experiencia de la pertenencia (*Zugehörigkeit*) y el distanciamiento alienante (*Verfremdung*). Este desplazamiento se lo sugiere la historia misma de la hermenéutica y su fundamentación en la *mediación* de los textos y la *inscripción*, es decir, la problemática del texto. De este modo, sin contradecir la hermenéutica de Gadamer, apunta a la provechosa conciliación del debate de la crítica de las ideologías, que además apoya en base a cuatro temas que considera un “complemento crítico” de la hermenéutica de las tradiciones:

En primer lugar, la autonomía del texto proporcionada por el distanciamiento y la fijación de la escritura permite diferenciar un significado verbal y un significado mental (decontextualización y recontextualización).

En segundo lugar, como señala Ricœur, la “ruinosa” dicotomía entre explicar y comprender heredada de Dilthey proporciona sin embargo las bases de la semántica

---

<sup>75</sup> "Así Gadamer, al hablar de los textos de nuestra cultura, no deja de insistir en que esos textos son significantes por sí mismos, que hay una *cosa del texto* que se dirige a nosotros. Pero, ¿cómo dejar hablar a la *cosa del texto* sin afrontar la cuestión crítica de la confusión entre precomprensión y prejuicio? Ahora bien, me parece que la hermenéutica de Gadamer está impedida de comprometerse a fondo en este camino, no solamente porque, como en Heidegger, todo el esfuerzo de pensamiento está puesto en la radicalización del problema del fundamento, sino porque la experiencia hermenéutica misma impide avanzar por los caminos del reconocimiento de toda instancia crítica. La experiencia *princeps* que determina el lugar mismo desde donde esta hermenéutica plantea su reivindicación de universalidad contiene la refutación del *distanciamiento alienante* -del *Verfremdung*- que rige la actitud objetivante de las ciencias humanas. Desde allí, toda la obra toma un carácter dicotómico que se marca hasta en el título: *Verdad y Método*, en el cual la alternativa prevalece sobre la conjunción. Me parece que esta situación inicial de alternativa, de dicotomía, es la que impide realmente reconocer la instancia crítica y por lo tanto hacer justicia a una crítica de las ideologías, expresión moderna y posmarxista de la instancia crítica" (*Ibid.*, pág. 336).

profunda del comprender del texto procedente de la explicación del análisis estructural que designa el lugar vacío de su límite metodológico.

En tercer lugar, la hermenéutica se orienta hacia la crítica de las ideologías en torno al concepto de referencia y la *cosa del texto*<sup>76</sup>. En esta apertura del texto al mundo que posibilita la crítica de lo real, del modo del ser del mundo, Ricœur ve un camino crítico que la hermenéutica tiende a rechazar, aunque se encuentra implícito en el *comprender* de Heidegger, que abre el modo de lo posible, e instituye la posibilidad de transgresión, la fuerza subversiva. Este distanciamiento de la referencia se dirige al ser como “poder ser”, y es tarea de una “hermenéutica del poder ser el volverse hacia una crítica de las ideologías de la que ella constituye la posibilidad más fundamental”<sup>77</sup>.

En el último argumento se refiere al estatuto de la subjetividad<sup>78</sup> en la interpretación que desarrolla a través de la dialéctica distanciamiento-apropiación,

---

<sup>76</sup> “Me parece que el momento propiamente hermenéutico es aquel donde la interrogación, transgrediendo la clausura del texto, se dirige hacia lo que Gadamer llama '*la cosa del texto*': la suerte de *mundo* abierto por él. Este momento puede ser llamado el de la *referencia*, recordando la distinción fregeana entre sentido y referencia. El sentido de la obra es su organización interna; su referencia es el modo de ser en el mundo desplegado delante del texto” (*Ibíd.*, pág. 339).

<sup>77</sup> “Ahora bien, este poder del texto de abrir una dimensión de realidad incluye, en su principio mismo, un recurso contra toda realidad dada y, por ello mismo, la posibilidad de una crítica de lo real. En el discurso poético este poder subversivo es más vivo. La estrategia de este discurso depende toda ella del equilibrio de dos momentos: suspensión de la referencia del lenguaje ordinario y apertura de una referencia de segundo grado, que es otro nombre de lo que designábamos antes como mundo de la obra, mundo abierto por la obra. Con la poesía, la ficción es el camino de la redescipción” (*Ibíd.*, pág. 340).

<sup>78</sup> “Comprender no es proyectarse en el texto, sino exponerse al texto; es recibir, de la apropiación de las proposiciones de mundo que la interpretación despliega, un sí mismo más amplio. En síntesis, es la *cosa del texto* la que da al lector su dimensión de subjetividad. Dicho de otra manera, si la ficción es una dimensión fundamental de la referencia del texto, también es una dimensión fundamental de la subjetividad del lector. Al leer me irrealizo [...] Así, la crítica de las ideologías puede ser asumida en un concepto de comprensión de sí que implique orgánicamente una crítica de las ilusiones del sujeto. El distanciamiento de sí mismo reclama que la apropiación de las proposiciones de mundo ofrecidas por el texto pase por la desapropiación de sí. La crítica de la falsa conciencia puede así convertirse en parte integrante de la hermenéutica y conferir a la crítica de las ideologías la dimensión metahermenéutica que Habermas le asigna” (*Ibíd.*, pág. 341).

como condición de posibilidad para la comprensión: “la hermenéutica de los textos designa el lugar vacío de una crítica de las ideologías”.

Por otra parte, en la reflexión hermenéutica sobre la crítica que propone Ricœur vuelve sobre la cuestión de la reivindicación de universalidad de la crítica de las ideologías: Gadamer apoya ambas universalidades, y Habermas se pregunta por las condiciones de posibilidad de una metahermenéutica. Ricœur desarrolla los puntos de desacuerdo entre la hermenéutica de las tradiciones y la crítica de las ideologías en torno a los principales conceptos del pensamiento de Habermas que ya hemos visto. En primer lugar, la crítica de la ideología parte de la jerarquización de la teoría de los intereses en relación a la trilogía trabajo-poder-lenguaje, “conocimiento e interés son uno”. En segundo lugar, las ciencias sociales críticas y su interés por la emancipación, se oponen al reconocimiento de la autoridad de la hermenéutica de las tradiciones<sup>79</sup>. El tercer punto hace referencia a la ideología dominante del presente: la ideología científico-tecnológica. Por último, Ricœur manifiesta que también hay una tradición de la emancipación, de la crítica, que se ocupa del análisis de los fenómenos de dominación y la hermenéutica de la teoría del texto<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> “Opusimos fuertemente este privilegio de las ciencias sociales críticas al de las ciencias histórico hermenéuticas, que se inclina hacia el reconocimiento de la autoridad de las tradiciones más que hacia la acción revolucionaria dirigida contra la opresión. [...] Es tarea de la hermenéutica de las tradiciones recordar a la crítica de las ideos que el hombre puede proyectar su emancipación y anticipar una comunicación sin trabas y sin límites sólo sobre el fondo de la reinterpretación creadora de las herencias culturales. [...] Quien no es capaz de reinterpretar su pasado quizá no sea capaz tampoco de proyectar concretamente su interés por la emancipación” (*Ibid.*, pág. 344).

<sup>80</sup> “Cada una tiene sus referencias regionales: aquí, una atención a las herencias culturales, centrada quizá de manera más decidida sobre la teoría del texto; allí, una teoría de las instituciones y de los fenómenos de dominación, centrada en el análisis de las reificaciones y las alienaciones [...] Sus diferencias deben ser preservadas contra toda confusión. Pero la tarea de la reflexión filosófica es poner al abrigo de oposiciones engañosas el interés por la reinterpretación de las herencias culturales

Para Ricœur, la ideología y la utopía son dos expresiones del imaginario social y cultural, cuya “estructura conflictiva” es doble. La función social del imaginario en su aspecto positivo, constructivo, se ve eclipsada por el aspecto superficial negativo (patológico), destructivo, que explica la concepción de la ideología como un proceso de distorsión y disimulo, y la utopía como fuga de lo real a la ficción, evita la reflexión sobre las “condiciones de posibilidad” actuales. Ricœur analiza las funciones y significados de la ideología y la utopía en niveles paralelos para buscar una correlación en sus niveles fundamentales.

Para nuestro trabajo la oposición de ideología-utopía perpetúa el modelo de dominación y denuesta la principal función integradora y significativa de la ideología. La correlación de ambos conceptos designa la ausencia y la necesidad de restaurar la instancia crítica de la ideología: la tradición atribuye características a la utopía que son propiamente pertenecientes a la crítica ideológica. De alguna manera, la aceptación e incorporación del concepto de utopía intensifica y perpetúa el lado patológico de la ideología al postergar su naturaleza constitutiva significativa; representa la privación de su rasgo más fundamental e inhibe toda posibilidad crítica en el entorno de la ideología: utopía es otro lugar fuera. La crítica no debe ser expulsada o desplazada de la ideología hacia un lugar externo a su constitución hipostasiando de esta forma el modo patológico, monológico y absoluto, sino que debe ser devuelta de pleno derecho al interior de su constitución, sin posponer sus virtualidades subversivas y emancipadoras.

---

recibidas del pasado y el interés por las proyecciones futuristas de una humanidad liberada” (*Ibíd.*, pág. 347).

La relación de la ideología y la utopía desplaza definitivamente la posibilidad de subversión de la dominación al no dejar lugar en el interior de la ideología para que se produzca tal liberación, privándola así definitivamente de su función generativa, y no reconocer en ninguno de los dos términos de la oposición el lugar para la crítica: la oposición conceptual de ideología-utopía “institucionaliza” los sistemas de dominación y relega definitivamente cualquier posibilidad de subversión de la misma. La posibilidad de cambio en la acción solo es posible en el interior de la ideología a través de su función constitutiva significativa inherente, es decir, a través de la crítica ideológico-deontológica.

#### **2.4.2. La crítica dialógica**

La principal dificultad de nuestro trabajo consiste en presentar un concepto de ideología consistente que no esté necesariamente en conflicto con los diversos sentidos del término, sino que la ingente y polémica maraña bibliográfica que genera sea la constatación misma de la vitalidad de su naturaleza significativa y su resistencia.

Resulta especialmente llamativo cómo casi cualquier investigación se ocupa de desarrollar teorías particulares sin ofrecer una definición<sup>81</sup> definitiva e inequívoca de base. Esta apertura, sin embargo, representa la mejor explicación de su naturaleza

---

<sup>81</sup> Cfr., 2.1.



ambigua y escurridiza y denota mejor que cualquier hipótesis la especial problemática que presenta su conceptualización. La situación de constante inestabilidad del concepto de ideología representa por tanto una característica irrefutable de su constitución y un buen ejemplo de *hermenéutica viva y lucha por el signo*.

El problema de la fijación de un sentido unívoco se debe en gran medida al uso demagógico del término y la apropiación monológica del significado, que se relaciona con la ideología “negativa” y los fenómenos de dominación, como ya sabemos. La polisemia de la ideología pone de manifiesto que sentido e interpretación no pueden ser de ninguna manera cerrados, fijos o unívocos, sino que se producen en el especial diálogo que se genera a partir de las diferentes conciencias y el mundo, dando cuenta así de su naturaleza *operativa* (y no temática) y subversiva. Así pues, en la investigación textual, caso que nos ocupa, la interpretación, condicionada siempre por parámetros socio-culturales, se orienta hacia la “hermenéutica viva”, que se origina en dicho especial diálogo, y hacia la teoría dialógica de la ideología.

Para el desarrollo del objeto de nuestro estudio, la ideología en el texto narrativo, destacamos las aportaciones del enfoque de Ricœur, que parte de presupuestos hermenéuticos para fundamentar los criterios del fenómeno ideológico, y de Bajtín, que desarrolla dichos criterios a partir de su enfoque translingüístico-dialógico. Las convergencias fenomenológicas y epistemológicas de ambas propuestas, quizá producto del horizonte ideológico de expectativas de la investigación contemporánea, constituyen nuestra línea de investigación y el enfoque epistemológico que aplicaremos “metodológicamente” al análisis de la ideología en la

novela. Ambos enfoques convergen en la hermenéutica crítica y la crítica dialógica, es decir, en la instancia hermenéutica, la instancia crítica, y la instancia dialógica.

A continuación nos ocupamos de la confluencia del enfoque crítico-interpretativo del círculo de Bajtín con la tradición hermenéutica de Gadamer, Habermas y Ricœur desarrollada por Gardiner. La valoración positiva de la función significativa de la ideología a través del concepto de instancia crítica en ambos enfoques introduce la posibilidad de una crítica ideológico-dialógica.

Gardiner establece el origen de la relación entre el interés por la crítica de Bajtín y la tradición hermenéutica de las ciencias del espíritu (*Geistwissenschaften*) en el rechazo de ambos enfoques de los postulados del positivismo. Para Bajtín la comprensión<sup>82</sup> es un proceso textual e intercontextual, histórico, y en este sentido su enfoque se vincula a la dialéctica interpretativa de la parte y el todo del círculo hermenéutico.

La interpretación establece una relación ontológica del observador con el mundo que debe penetrar reflexivamente en la corriente del lenguaje para revelar el potencial semántico de la relación dialógica, que pone de manifiesto que el encuentro dialógico es inherentemente reflexivo<sup>83</sup>. La necesaria relación dialógica de la

---

<sup>82</sup> "The symbolic representation of experience is always mediated by pre-existing semiotic and linguistic practices which are need of creative interpretation (or an 'active dialogue understanding'). Genuine understanding therefore entails the comprehension of meaning through a creative reconstruction of the original 'verbal-semantic-context' of textual production in a form which is analogous to a conversation or dialogue" (Gardiner, óp. cit., pág. 102-ss).

<sup>83</sup> "The text is not a thing, and therefore the second consciousness, the consciousness of the perceiver, can in no way be eliminated or neutralized (1986:106-7)".  
"The observer has no position outside the observed world, and his observation enters as a constituent part of the observed object (1986:126)" (*ibíd.*, pág.104).

interacción humana permite determinar y acceder al significado ideológico e incluye una evaluación y una respuesta. Para Bajtín, la humanidad se define por su capacidad de producir textos y por su necesidad de expresarse a sí misma a través de los mismos, es decir, por la autorreflexión<sup>84</sup>. El estudio de la humanidad tiene lugar inevitablemente en el encuentro dialógico con prácticas semióticas y lingüísticas preexistentes, que a su vez forman parte de una cadena de significación mayor potencialmente infinita, que para Bajtín comporta además un componente ético<sup>85</sup>. En Bajtín, el “núcleo creativo de la personalidad” presente en la producción textual, no puede ser explicado por teorías estructurales y similares, y concibe al ser humano como una entidad expresiva e impredecible.

En *Verdad y Método*, Gadamer afirma que la hermenéutica no es un método, sino un universal *a priori* de todas las intersubjetividades, y la interpretación, un encuentro con la tradición mediada por el lenguaje. En su investigación de la estructura de la interpretación, establece una correspondencia entre la estructura de los prejuicios (*Vorurteil*) y la tradición, que requiere de un *punte conceptual* entre la producción del texto y la recepción del mismo. La historicidad de la tradición garantiza una infinita dialéctica de reevaluación de la interpretación, un constante estado de *becoming* (devenir), que no puede ser por tanto ni definitiva ni única. Dicho devenir inherente de la interpretación es precisamente para Gadamer lo que permite interpretar reflexivamente las tradiciones preexistentes a modo de *traducción* y de

---

<sup>84</sup> “Where there is not text, there is not object of study, and no object of thought either (1986:103)” (*ibíd.*, pág. 106).

<sup>85</sup> “Success in social or cultural inquiry can only be measured by the degree of mutual understanding achieved between subjects engaged in dialogue” (1986:168-9). “We always arrive in the final analysis, with the human voice, which is to say, we come up against the human being (1981:71)”.

*fusión de horizontes*. Además, la interpretación es una acción que se orienta hacia el autoentendimiento y el *horizonte de expectativas* del momento de la aplicación (*applicative moment*).

La deconstrucción de un contenido simbólico y la reconstrucción en nuestro marco, nuestro horizonte de expectativas, construye el *punte conceptual* entre el texto y nuestros propios prejuicios. El éxito de la investigación hermenéutica conduce al diálogo cultural y a las acciones morales en el mundo social, y este es el aspecto en común más destacable que comparte con Bajtín. Gadamer reivindica el significado original de *prejuicio* como realidad fundamental del ser.

La interpretación reflexiva de Gadamer puede ser enfocada desde nuestro punto de vista en términos crítico-deontológicos también, y la estructura del *prejuicio*, como estructura ideológica por analogía: determina ese *estar en el mundo* que establece el parámetro ideológico de la situación de los sujetos históricos, el horizonte de expectativas y el tono ideológico de la interpretación, que señala de esta manera la confrontación entre la producción y la recepción del texto. Los *puentes conceptuales* de Gadamer y la sensibilidad cultural deseada para la libertad humana, *ethos* libertario y utópico, señala el reconocimiento de la constricción de la estructura cultural en la que inevitablemente se inscribe el ser humano.

En opinión de Gardiner, Bajtín y Gadamer tienen muchos puntos en común. En primer lugar, ambos manifiestan una inclinación antropológico-filosófica y secundan la orientación ontológica de la interpretación de inspiración heideggeriana, que, como hemos visto, Ricœur denomina *hipóstasis ontológica*. Destaca también la (co)creación

del significado en la relación texto-intérprete que se inscribe en la cadena histórica de la comunicación humana. El significado se encuentra en un estado constante de reevaluación que manifiesta la naturaleza histórica de la pertenencia. Ambos rechazan los métodos positivistas y entienden el significado en términos de comprensión semántico-evaluativa y tradición compartida por una comunidad cultural lingüística mediada por estructuras preexistentes. El lenguaje representa el modo de ser universal de la humanidad para ambos y el diálogo el encuentro hermenéutico ideal. La distancia hace posible la reflexión y el autoentendimiento y la fusión de horizontes. La evaluación y la comprensión son simultáneas y dependen de las expectativas del intérprete y de lo que Bajtín denomina “horizonte conceptual socio-ideológico”. Sin embargo, Bajtín no comparte la idea gadameriana de que la hermenéutica deba ocuparse de la ontología y no de la epistemología, quien en opinión de Gardiner “sucumbe a las trampas del subjetivismo”. Bajtín considera que la aceptación dogmática de la situación histórico-cultural inhibe el cuestionamiento de la legitimidad de la tradición<sup>86</sup>.

De este modo, el cuestionamiento de la autoridad de la tradición por parte de Bajtín introduce la necesidad de una instancia crítica, y constituye el punto de separación con la hermenéutica ontológica de Gadamer y el punto de unión con la crítica ideológica de Habermas y la hermenéutica crítica de Ricœur. La introducción del

---

<sup>86</sup> “Bakhtin would therefore concur with Gadamer that the distortion of the dialogue and of the creative co-disclosure of meaning can be largely traced to the domination of Western culture by naturalist and positivist ethos, and that this form of rationalized 'identity thinking' is a primary source of human reification and alienation. But whereas for Gadamer this is a contingent aspect of modern society, for Bakhtin it is the material interest of specific social elites to encourage the corruption of dialogue by univocalizing the 'verbal-ideological sphere'. In other words, Gadamer's hermeneutics ignores the crucial dimension of power, and of the specifically ideological deformation of language use. Gadamer's social thought therefore succumbs to a metaphysics of the popular, a fetishization of the everyday (like the later Wittgenstein)” (*Ibíd.*, pág. 117).

elemento crítico para subvertir la legitimidad de la tradición se relaciona con el planteamiento crítico de Habermas. El planteamiento de Gadamer subraya la situación histórica y la tradición sin cuestionar la autoridad.

Para nuestro enfoque, sin embargo, nos interesa abordar el análisis del texto desde presupuestos hermenéuticos que trasciendan los límites de la *hipóstasis ontológica*, desde una epistemología de la interpretación; la hipóstasis ontológica en la investigación filosófico-literaria disuelve cualquier pregunta, como el espíritu, y ofrece poco espacio a la metodología. Nos interesa, no tanto la intencionalidad del autor como el modo de construir una situación, un *topos*, de la representación y la interpretación artística en general, es decir, la dimensión semiótica y crítica del fenómeno estético-ideológico de la creación literaria. El autor necesita del material del mundo para edificar su propio mundo; la “selección” significativa de los materiales y su particular disposición constituye la creación de sentido *per se* objeto de nuestro análisis. Se puede estudiar la ideología del autor desde su situación y su horizonte (dimensión interna) en su relación dialógica fundamental con el mundo (dimensión externa): el producto de esta relación diferencial -aunque a menudo se presente de forma lateral, pues, de otro modo, sería un prosaísmo- constituye el tema principal y recurrente de la especificidad literaria que nos concierne.

La recurrente percepción estética de una individualidad que quiere comunicarse sin falsa conciencia manifiesta la conciencia de la “impostación” sociocultural. El fracaso de las relaciones humanas como prolongación y trasposición de los sistemas de distorsión ideológica perpetuados por la historia y la tradición de la dominación representa una constante constitutiva de la creación artística. El

cuestionamiento de los fenómenos de dominación se suele plantear en el entorno de la discusión política, sociocrítica, e institucional, y no tanto en el nivel mundano del *tú a tú* de la distorsión y la dominación de las relaciones humanas como prolongación e imagen de los sistemas ideológicos. La posibilidad de subversión estética de los fenómenos de dominación se puede analizar con herramientas semiótico-hermenéuticas, y con una orientación, por tanto, crítico-deontológica, justifica la confluencia de los planteamientos de Habermas, Ricœur, Bajtín: crítica y deontología. En el próximo capítulo nos ocuparemos de la dimensión estética de este enfoque y de la posibilidad de subversión del código a través de la función significativa de la ideología.

La lectura de Gardiner también destaca el cuestionamiento de Habermas de la hermenéutica filosófica de Gadamer con respecto a su aplicación a la investigación social y el criticismo ideológico y a su propuesta de una dialéctica de la reflexión<sup>87</sup> para superar el conservadurismo del planteamiento de la hermenéutica filosófica asentada en la tradición. Habermas introduce el elemento crítico en la hermenéutica a través del concepto de reflexión, la crítica ideológica, para reconocer la estructura de los prejuicios y disolver el elemento de autoridad a través de la distancia crítica.

Habermas y Gadamer comparten la concepción del lenguaje como metainstitución de la acción social y la comprensión, aunque Habermas advierte que el lenguaje también es ideológico y, desde la tradición, justifica también las relaciones de dominación y condiciona el pensamiento y la acción. Dicha distorsión y

---

<sup>87</sup> *Ibíd.*, pág. 117-ss.

condicionamiento de las capacidades reflexivas del sujeto fundamentadas en la propia estructura de los *prejuicios* en un mundo preinterpretado es un fenómeno de la ideología, que justifica y demanda una crítica de la ideología para completar una teoría crítica basada en la libertad y la autonomía individual.

Este mundo preinterpretado es además el origen del conflicto y la extrañeza que tiene lugar en el sujeto ideológico, que traspone por analogía a todo tipo de relaciones la distorsión que la preinterpretación condiciona. El elemento crítico, la reflexión, permite “dialogar” con los prejuicios, acceder a la estructura fundamental de constitución de los mismos. Este diálogo es posible solo a través de la crítica de la ideología, “lugar vacío” en la hermenéutica (Ricœur), que de este modo se libera y potencia la función integradora de la misma. La resistencia a la distorsión y a la legitimación de la autoridad y el dominio de las relaciones de poder están presentes en el sujeto, que en este sentido se equipara a la certeza del *espíritu seguro de sí*; en el individuo “preexiste” la intuición deontológica que se opone a la distorsión.

Habermas combina el análisis hermenéutico lingüístico (incluso el psicoanálisis como ejemplo metodológico para la teoría crítica) e investiga las condiciones causales con un interés emancipador en la reflexión crítica. Así, a diferencia de la aceptación dogmática de la tradición y la herencia cultural de Gadamer, Habermas investiga la tradición también como el terreno de “ofuscación ideológica y fuerza coercitiva” al servicio de las élites y, como Bajtín, reconoce cierta capacidad de consenso en la



tradición lingüístico cultural “pero más típicamente es fuente y medio de un muy real conflicto socio-ideológico”<sup>88</sup>.

Bajtín considera dicha ilusión de la tradición y la homogeneidad lingüística y cultural de lo más perniciosa para la sociedad moderna y bastión de la hegemonía ideológica. Ambos autores están de acuerdo en que la tradición y la dominación ideológica deben ser cuestionadas a través de un modelo de crítica ideológica adecuado a tal efecto. Gardiner, en consonancia con Ricœur, señala que el modelo metahermenéutico de la crítica de la ideología propuesto por Habermas (explicación genética de las causas sociales subyacentes y explicación hermenéutica de los significados intersubjetivos) no explica su adaptación a los fenómenos ideológicos, y además reproduce la oposición entre *comprensión* y *explicación* (*Verständnis vs Erklärung*).

La reflexión crítica de Habermas cuestiona la hermenéutica en relación a la investigación social y el criticismo ideológico, que además, como en Bajtín, contiene un componente más revolucionario y contestatario con respecto a la tradición y el estado de cosas. Para ambos, el momento hermenéutico, el reconocimiento de la tradición y la preexistencia de los prejuicios, no representa el objetivo último de la interpretación de la constitución ideológica sino el momento precrítico que se orienta hacia la subversión deontológica de los fenómenos de la dominación de la función ideológica, que, efectivamente, recuerda a la dicotomía *explicar vs comprender*. Garrido Domínguez considera al respecto que “Ricœur cambia el signo de la contradicción,

---

<sup>88</sup> “Certain perspectives are not simply 'different', they can be ideological if they help to shore up a repressive social system and legitimate or universalize a particular social group's point of view. Hence, Bakhtin emphasis on the negative or repressive functions of certain forms of ideological discourse [...] converge with the critical theory of Habermas” (*Ibid.*, pág. 121).

asignado por Dilthey, por el de la complementariedad”, donde ambas operaciones constituyen el *arco hermenéutico* que, además “se correlacionan directamente con dos de las dimensiones definitorias del texto literario (y, específicamente, narrativo): inmanencia y trascendencia”. La *explicación* se corresponde con la inmanencia textual accesible desde el análisis estructural -“momento preocupado por lo estático del texto”- que es previo y necesario y deseable a la *comprensión*, que “exige ineludiblemente el rebasamiento de sus límites”; es el momento de la trascendencia: “Ricœur abre el texto hacia el referente”<sup>89</sup>.

Este aspecto nos sirve para diferenciar y delimitar metodológicamente el momento hermenéutico, como el reconocimiento y la interpretación del código cultural y el horizonte de expectativas, y el momento estético, que se vinculan a través del momento crítico: el paso y la relación de la hermenéutica a la estética es manifiesta y necesariamente crítico.

Así las cosas, hemos partido de la tradición para reconocer las estructuras preexistentes y condicionantes en la ideología individual procedentes de la relación con la ideología social-dominante. En este sentido, resultan oportunos los conceptos de prejuicio y tradición gadamerianos -no obstante lo dicho-, para “reconocer” el horizonte ideológico como código o clave cultural preponderante. Ahora bien, un análisis completo de dicho reconocimiento implica necesariamente un cuestionamiento crítico de dichos horizontes, es decir, se hace necesario introducir el elemento ético-utópico, el interés emancipador, para subvertir la función de

---

<sup>89</sup> A. Garrido Domínguez, “P. Ricœur: texto e interpretación”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 5 (1996), Madrid. UNED (pág. 219-238).

dominación y distorsión de la ideología. Para este fin, la instancia crítica permite orientar el análisis literario hacia una interpretación social. La noción de conciencia de la preinterpretación admite la introducción de la posibilidad de la crítica ideológica y el cuestionamiento de la aceptación de la violencia de la tradición, y, a su vez, el elemento deontológico, el elemento emancipador: la crítica ideológica manifiesta de este modo la función subversiva que orienta epistemológicamente el estudio de los textos. El elemento subversivo está presente tanto en la producción como en la recepción del texto. El puente entre ambos momentos –significación/interpretación– justifica esta relación y la aplicación metodológica de la crítica ideológica (dialógica) a través del concepto nexo de instancia crítica para salvar, en consonancia con Bajtín, la demagogia del consenso y la tradición compartida como mal de nuestro tiempo. Nuestras relaciones con los otros efectivamente nos constituyen y adquieren un valor epistemológico. Los argumentos de la representación artística del ser humano, se relacionan con este diálogo conflictivo entre la dimensión individual y social.

La perpetuación de la dominación a través del concepto de tradición es la crítica más frecuente a la hermenéutica (filosófica, idealista, relativista, ontológica, fenomenológica) de Gadamer. La hermenéutica filosófica de Gadamer, que Habermas critica por su ausencia de cuestionamiento de la legitimidad de la autoridad y la tradición, proporciona un modelo insuficiente al objeto de estudio de los fenómenos crítico-ideológicos. Habermas aporta el enfoque crítico y la demanda de una epistemología que dé cuenta de los mismos y permita el tránsito de una hermenéutica filosófica a una crítica de las ideologías, que se completa con una hermenéutica de

carácter crítico. El interés emancipatorio (autorreflexión) de la crítica se orienta a la superación de las constricciones ideológicas a que están sometidas las estructuras sociales.

La hermenéutica crítica de Ricœur concilia el debate epistemológico entre la hermenéutica filosófica y la teoría crítica y se relaciona de esta forma con la crítica dialógica de Bajtín. Ambos autores convergen en “tierra de nadie” (Bajtín), en las fronteras entre la literatura y la filosofía desde presupuestos epistemológicos de carácter inclusivo que evitan dialécticas de tipo tautológico.

La lectura sociológica de Gardiner también hace referencia en primer lugar a la actitud conciliadora de Ricœur con respecto a la crítica de la ideología de Habermas y la hermenéutica ontológica de Gadamer<sup>90</sup>. Como hemos visto, Ricœur comparte con Habermas el argumento de que la crítica también es parte importante de la tradición, aunque disiente en que la estructura de las acciones humanas pueda ser separada de sus componentes simbólico-ideológicos y en que la crítica no pueda ser incorporada a través de la “semántica profunda o hermenéutica de la sospecha”.

El concepto de ideología en Ricœur rechaza la definición marxista por entender la ideología como fenómeno puramente negativo ignorando la cuestión de la integración social para centrarse solo en el aspecto de la legitimación de la autoridad de la clase dominante.

---

<sup>90</sup> M. Gardiner, óp. cit., pág. 123-ss.

En consonancia con el concepto de Weber de legitimación de la autoridad, Ricoeur relaciona la ideología con la necesidad del grupo social de representarse a sí mismo “en el sentido teatral de la palabra”. De este modo, la ideología se constituye en *memoria social* y proyección simbólica de autorrepresentación y en marco interpretativo que permite categorizar y entender las acciones y los textos como medio generativo de interacción social.

Por tanto, como ya hemos indicado, Ricoeur admite la naturaleza ideológica de los fenómenos de dominación, pero superpone la función general de la ideología de la constitución simbólica de los lazos sociales, que señala la necesidad de una crítica que ponga de manifiesto el carácter dóxico de la ideología que manipula y legitima la dominación. Gardiner también enfatiza el intento de Ricoeur de sustraer la connotación peyorativa del concepto de ideología, que reivindica la operatividad de la misma en el aforismo: “La ideología es operativa y no temática”<sup>91</sup>. Señala además una función de la ideología, la distorsión o invención de la realidad social, que debe ser combatida porque incorpora las “funciones gemelas” de integración y dominación. Sin embargo, en consonancia con Habermas, afirma que la ideología no es completamente accesible a través de la crítica: “Las características ontológicas de la existencia humana, envuelven la ideología tanto como la tradición o la historia e incluso la crítica”<sup>92</sup>.

En este recorrido hemos presentado el enfoque del concepto de ideología adoptado en nuestra investigación, que defiende la restitución del término ideología a

---

<sup>91</sup> “An ideology is operative and not thematic. It operates behind our backs, rather than appearing as a theme before our eyes. We think from it rather than about it (1981:227)” (*Ibid.*, pág. 125; cfr. 2.3.1.).

<sup>92</sup> “Social reality always has a symbolic constitution and incorporates an interpretation, in images and representations, of the social bond itself (1981:231)” (*Ibid.*, pág. 126).

su función fundamental: la función significativa, cuya capacidad generadora establece y condiciona el código ideológico de las relaciones sociales y, simultáneamente, justifica la necesidad de una crítica para subvertir y trascender la función de distorsión de la ideología. También destacamos la oportunidad de los conceptos de distorsión y *doxa*: la *doxa* legitima la distorsión y, de este modo, manifiesta su carácter impostado secundario con respecto a la ideología, y la distorsión, por su parte, “esconde” las funciones de integración y dominación. El asilamiento de los conceptos *doxa* y distorsión facilita la explicación de los fenómenos de generalización de la dominación a través de la opinión pública –concepto muy sugerente que no tenemos ocasión de desarrollar aquí–: el fenómeno de la *globalización* y lo *políticamente correcto* representan un buen ejemplo en la actualidad. Ambas manifestaciones –si es que se pueden separar– esconden formas de dominación tecnológica y mediática, como ya vimos en Habermas. El conocimiento, la *episteme*, es desplazado por la *doxa*.

Esta función de distorsión-disimulo se traspone a todos los niveles de la vida social y pervierte las relaciones humanas en su nivel más elemental y directo. La literatura, como sistema signifiante de modelización, da cuenta de este fenómeno ideológico, e intenta subvertir la función de distorsión y restablecer el conocimiento a través de la función significativa primigenia y el pensamiento estetizante como veremos en el estudio de los textos. También en este sentido, y con respecto a la distorsión ideológica y su transposición a todos los ámbitos de la comunicación –y, en concreto, en el de las relaciones humanas, que es el que más interesa a la literatura y a esta investigación– cabe señalar por analogía la oposición platónica *episteme-doxa*, donde la *doxa* se vincula con los fenómenos de dominación que se origina en la función de distorsión y disimulo.

De esta forma, la trasposición de un código, de una ideología dominante como paradigma, al ámbito cotidiano de las relaciones y las acciones humanas, a nivel individual y social, perpetúa —a través de la función de integración que legitima la tradición de la distorsión también— los mecanismos de dominación, y justifica también la tradición del interés emancipatorio de la crítica.

La literatura, en tanto que sistema de significación secundario con respecto al material, trasciende y subvierte la distorsión sistemática, que afecta en igual medida a la totalidad de las relaciones humanas: la dimensión social (autorrepresentación del grupo y relaciones con los otros), y la dimensión individual (conciencia y constitución del ego). El fenómeno de la de integración y la subversión a través de la función significativa constituye un universal de la representación ideológica en general, y de la representación artística de un modo especial.

Con respecto a la teoría de la interpretación de Ricoeur, en opinión de Garrido Domínguez y de Gardiner, esta se desarrolla a partir de los cambios significativos que desencadena la distinción de Benveniste entre el lenguaje como sistema de unidades constituyentes de conceptualización semiótico-estructuralista y el lenguaje como discurso. El paso de sistema a discurso determina el cambio de diacronía a sincronía, del signo a la semántica, y de la estructura a la función<sup>93</sup>.

“Ricoeur enraíza su propuesta sobre el texto en la teoría del discurso de E. Benveniste y también toma de él la distinción entre semiótica —la disciplina encargada de examinar el plano intratextual, los signos— y, semántica que, a través del significado, lleva a cabo la mediación entre el hombre y el mundo. Se trata de dimensiones complementarias e irrenunciables en todo análisis

---

<sup>93</sup> M. Gardiner, *óp. cit.*, pág. 127-ss.

mínimamente comprensivo del texto (requisito al que no responden los planteamientos estructuralistas, los cuales centran exclusivamente su atención sobre el plano semiótico)”<sup>94</sup>.

“Con todo, no conviene olvidar, como ocurre tan frecuentemente, que en literatura el sentido se vincula inevitablemente a la realidad de los textos y que, por consiguiente, cualquier intento de esclarecimiento de este asunto pasa por ellos. Es algo que no escapó a la habitual perspicacia, entre otros, de los grandes representantes del estructuralismo lingüístico y que, desde otra perspectiva, defiende también Bajtín. En efecto, autores como Bloomfield, Hjelmslev, Harris –y, sobre todo, Benveniste– postulan en las postrimerías del gran movimiento estructuralista la inesquivable necesidad de *ir más allá de la oración* por razones tanto sintácticas como, principalmente, semánticas, ya que, a diferencia de la forma, el sentido ofrece una gran resistencia a la segmentación. Dicho de otro modo: el sentido se constituye generalmente en un nivel supraoracional y, por consiguiente, la unidad de análisis no puede situarse en un plano inferior so pena de echar a perder la verdadera unidad comunicativa. Benveniste (1977: 82-91) habla consecuentemente de una translingüística, disciplina que se ocuparía del análisis de esta unidad discursiva superior a la oración, a la que denomina discurso o enunciado”<sup>95</sup>.

Ricœur desarrolla la creatividad del lenguaje a partir de su polisemia inherente constitutiva, que aporta al discurso de un “excedente de significado” cuyo sentido y referencialidad se abre a la interpretación, y se diferencia de este modo del “acto de interpretación” que solo puede tener lugar en el intercambio dialógico. El objeto de la hermenéutica para Ricœur es el texto como totalidad estructurada que no puede ser reducida al nivel de la oración. La ideología como sistema de símbolos significativos, se incorpora en el texto por su naturaleza distante (*Verfremdung*). El distanciamiento, de sustanciales consecuencias para el estudio del texto, la interpretación y la crítica de la ideología, se produce a través de la fijación del discurso por la escritura: la inscripción. La descontextualización abre el texto a un segundo orden no ostensivo y proyecta un “mundo posible” que le proporciona autonomía e independencia. Esta transgresión del

---

<sup>94</sup> A. Garrido Domínguez, “P. Ricœur: texto e interpretación”. UNED. *SIGNA*. Nº 5-1996 (págs. 219-238).

<sup>95</sup> A. Garrido Domínguez, “El texto literario a la luz de la hermenéutica”. UNED, *SIGNA*, Nº13-2004 (págs. 103-124).



cierre del texto, la “emancipación del texto”, y la recontextualización de la recepción proporcionan distancia crítica a la interpretación y dan lugar a una *comprensión respondente* del texto que, para Ricœur, supera potencialmente la dialéctica de la interpretación: el análisis estructuralista explica la objetivación de las relaciones inmanentes del texto y la lectura hermenéutica da cuenta de las referencias no-ostensivas y restablece el texto a la comunicación viva y la comprensión reconstructiva (*reconstructive understanding*). Solo entonces es posible una semántica profunda del texto, que busca llenar el espacio de la dualidad gadameriana entre verdad y método<sup>96</sup>.

El texto ricœuriano se independiza de las condiciones contextuales de la producción y de la intencionalidad del autor; es un texto vivo. Las consecuencias de la distancia para la interpretación textual son enormes: el texto se abre a un segundo orden que podemos relacionar con la entropía, con la modelización secundaria, con el excedente de visión, con la subversión y con la estructura ausente y los mundos posibles. El *texto* de Ricœur transgrede o, mejor, trasciende el cierre y abre la interpretación y la recepción del mismo a la recontextualización, y a la reconstrucción de la comprensión del mundo que proyecta.

Por otra parte, la semántica profunda abre el texto a una dimensión imaginativa que retrasa la crítica de lo real y se vuelve hacia una crítica de la ideología. Así, la tarea de la hermenéutica para Ricœur no consiste en descubrir el significado del texto o la intención del autor, sino en abrir un mundo al significado del texto. Su no

---

<sup>96</sup> *Ibíd.*, pág. 129.

compleción hace de la crítica de la ideología un proceso necesario, que procura trascender la adherencia ideológica a través del concepto de utopía para reconocer las constricciones ideológicas. Para Ricœur, como hemos visto, ideología y utopía<sup>97</sup> son elementos complementarios de la acción social, no opuestos. La exterioridad del punto de vista de la utopía permite esclarecer las disposiciones socio-culturales, y justifica la oportunidad de la crítica ideológica. El *modo utópico* subyacente a la gramática de la imaginación cultural se orienta hacia la “subversión social”. La patología de la utopía la representa la ausencia de lugar (*nowhere*ness); la utopía proporciona fuerza retórica y crítica, pero, al mismo tiempo, puede resultar en un tipo de escapismo tan distorsionante como el efecto negativo de la ideología. En el imaginario social la tensión dialéctica existente entre la ideología y la utopía resulta en una oscilación permanente entre el orden social y un orden social alternativo.

Esta apertura del significado del texto sin constricciones representa la verdadera liberación del texto de la crítica de lo real y la apertura a la crítica ideológica.

En el caso de las obras de temática explícita y marcadamente social este aspecto se presenta en exceso redundante y su realización estética resulta casi siempre empobrecida. Toda obra de alguna manera cuestiona la situación del individuo en el mundo, muy a menudo en forma de conflicto con el mismo, y manifiesta la incomodidad en la cultura, se resiste siempre a la conceptualización, y cuestiona la realidad de las relaciones intersubjetivas, las relaciones sociales en general, y su situación en el entramado social. La individualidad se siente apremiada

---

<sup>97</sup> Cfr. 2.4.1.

por el mundo. Este desencuentro se manifiesta en todas las formas artística y constituye un tema consustancial a la necesidad y la esencia de la representación estética.

La crítica hermenéutica de Ricœur es la más cercana al dialogismo bajtiniano dentro de la tradición hermenéutica<sup>98</sup>. Gardiner señala que la productividad de la crítica hermenéutica de Ricœur en relación a la filosofía social de Bajtín, sin embargo, ha sido desatendida en la investigación. En su opinión, las similitudes entre ambos autores se explican a partir del concepto de *excedente de significado* inherente al texto que garantiza la riqueza y evita el reduccionismo monológico de la perspectiva ideológica única. La finalidad del proceso hermenéutico para ambos, y en consonancia con Gadamer, se orienta a la autocomprensión a través del encuentro y el reconocimiento solidario de la alteridad de otras culturas y textos<sup>99</sup>: la estructura de prejuicios inherente (horizonte ideológico) está potencialmente abierta al escrutinio crítico y la reevaluación (proceso dialógico). La *reflexión*<sup>100</sup> y el *autoconocimiento* son conceptos centrales en sus respectivas antropologías filosóficas. Ambos contemplan el estudio hermenéutico de la cultura como autoconciencia tipo interacción social

---

<sup>98</sup> *Ibíd.*, pág. 131-ss.

<sup>99</sup> Cualquier interés emancipatorio que anime la crítica de la ideología debe estar conectado a la reinterpretación creativa del legado cultural y los intereses práctico-morales de los grupos sociales concretos (no como en Habermas, situación ideal del discurso ideal). Esto explica su postura de que el criticismo ideológico no puede tener garantías epistemológicas.

<sup>100</sup> "A reflexive philosophy considers the most radical philosophical problems to be those which concern the possibility of 'self-understanding' as the subject of the operation of knowing, willing, evaluating, etc. Reflection is the act of turning back upon itself by which a subject grasp in a moment of intellectual clarity and moral responsibility, the unifying principle of the operation among which it is dispersed and forgets itself as a subject" (1983:188).

reflexiva, aunque Ricœur considera necesario incorporar una fase metodológica en forma de análisis estructuralista.

El análisis de Gardiner destaca también la centralidad en ambos autores de la dimensión lingüística de la existencia humana como práctica simbólica en la constitución de la vida social. De este modo, se alinea con la postura de Habermas al respecto de la interacción comunicativa como lugar común de la dominación ideológica que implica el rechazo del concepto de tradición de Gadamer: “un verdadero enfoque crítico hermenéutico se debe dirigir a la cuestión de la disrupción de la comunicación humana al servicio de la dominación política o cultural”<sup>101</sup>.

Por último, para los dos autores, la distancia crítica garantiza una interpretación no subjetivista o relativista, una hermenéutica más “mundana” que se preocupa de la comprensión práctica de la vida social y que Gardiner opone al idealismo de la fenomenología de Husserl y su *epoché*.

En el enfoque sociológico de la hermenéutica “mundana” (*pace* Gardiner), la relación dialógica *yo-otro* representa la base de conocimiento e interpretación de uno mismo y del mundo.

Finalmente, entre las diferencias destaca que con respecto al punto de vista bajtiniano, Ricœur concede demasiada importancia al significado objetivo del texto, accesible en su planteamiento desde el distanciamiento y la hermenéutica profunda. La mayor diferencia entre ambos autores estriba en la inclusión de Ricœur de la lingüística en las ciencias humanas, que Gardiner se pregunta si no refuerza la

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, pág. 133

dicotomía explicación y comprensión (*Erklärung und Verstehen*) más que trascenderla.

En Bajtín, el criterio de objetividad de Ricœur corre siempre el riesgo de caer en una cosificación y una monologización del pensamiento y, aunque están de acuerdo en que la interpretación no debe tender a la reconstrucción, Bajtín reconoce la importancia preliminar del análisis formal y las referencias ostensivas en el proceso de comprensión de su pensamiento creativo (*creative thinking*). La comprensión de la estructura formal del texto debe ser completada con una comprensión evaluativo-semántica.

Para Bajtín los textos se constituyen a través de la acción práctica humana y la praxis lingüística en un haz de relaciones sociales e históricas, y Ricœur, por su parte, insiste en el mayor grado de externalización de los textos a través de la distancia proporcionada por la inscripción de la escritura que abre un ángulo mayor a la crítica y la reflexión.

En general Bajtín es más tolerante con los enfoques de inspiración estructuralista porque subordina la significación a la dimensión referencial<sup>102</sup> y a la comprensión dialógica activa (característica del círculo en oposición a estructuralistas y formalistas). Por último, desde el punto de vista de Gardiner, el análisis semiótico de las relaciones textuales immanentes está en oposición a la concepción bajtiniana

---

<sup>102</sup> "One cannot legitimate a moment of pure immanence, even if only for analytical purposes. There is not 'ideal text' for Bakhtin [...] to suppose so is for him one of the defining features of monologic thought. Moreover, Bakhtin strongly argues that all texts are constructed with a particular audience in mind (even if an 'ideal' one), which he feels radically alters the nature of the communicative process itself" (*Ibid.*, pág. 135).

porque cosifica lo que denomina la contradicción viva (*living contradiction*) de la vida social.

Para nuestro trabajo, también consideramos la conveniencia de un análisis inmanente, que, sin embargo, no debe ser en ningún caso restrictivo, sino heterodoxo y abierto a la diversidad epistemológica y metodológica acerca del proceso de creación y recepción textual. Por este motivo, Bajtín y su “metalingüística” representa la referencia donde confluyen todas las cuestiones filosófico-filológicas que enriquecen el significado ideológico de la creación estético-verbal. Esta heterogeneidad epistemológica resulta el enfoque más apropiado a nuestro espíritu y al escurridizo objeto de la ideología y el significado estético y las relaciones humanas en la obra literaria, que, de igual modo que el ser humano, se resiste a ser conceptualizado, y considera dicha resistencia inherente y descriptiva de su naturaleza. La crítica debe preservar la entropía interpretativa y su diálogo con los textos: el análisis textual, en términos de crítica dialógica, admite la especificidad de la “contradicción viva”.

En opinión de Gardiner, Bajtín es un pensador más sociológico e histórico que Ricœur debido a la importancia que concede a la fuerza retórica o ilocucionaria del lenguaje en tanto que práctica social que conceptualiza un contexto concreto a diferencia de la *recontextualización* en el encuentro hermenéutico. La *recontextualización* justifica la pertinencia de la crítica ideológica cultural. A Bajtín le preocupa el contexto tanto de la recepción como de la producción textual. La estrategia crítica en su “política de la interpretación” obedece a razones ético-políticas más que epistemológicas<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, pág. 136.

A Bajtín le interesa lo sincrónico metodológicamente y lo diacrónico epistemológicamente. Su interés tanto por la recepción como por la producción, proporciona el nexo entre el momento hermenéutico y el momento estético a través del momento crítico (deontológico). De este modo, la instancia crítica vincula la producción y la interpretación del significado estético y la fundamentación ideológica. En Bajtín, la estrategia crítica en la hermenéutica tiene un fin más preventivo que prescriptivo con respecto a prácticas significativas concretas. El significado estético tiene una dimensión crítica que explica la relación ideológico-reflexiva de la creación artística, pero no su particular forma de representación. La crítica es el momento ético de la trascendencia y la estética, su representación.

Por otra parte, la hermenéutica crítica de Ricœur efectivamente reproduce en cierto modo la dicotomía explicar-comprender en su arco hermenéutico; sin embargo, desplaza la comprensión a la crítica, que representa el momento trascendente, y la explicación permanece en la inmanencia textual de la cual el análisis estructural solo es una fase. En Bajtín, el análisis semiótico no puede dar cuenta de la crítica ideológica, aunque sea una parte deseable del estudio.

Para Gardiner, el concepto de ideología en Bajtín es muy vago y sugiere que la *ideología*<sup>104</sup> es correlativa al proceso de significación en sí, y por tanto le es difícil mantener una imagen de la ideología como un tipo particular de significación conectada con el mantenimiento de la dominación de clase. Para nuestra investigación, sin embargo, dicha conceptualización del concepto de ideología y su implicación en los procesos significativos representa precisamente su principal

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, pág. 138.

aportación a la teoría de la literatura y el punto de vista que adoptamos en nuestro enfoque del fenómeno estético.

El análisis de Gardiner se ocupa muy oportunamente del concepto de ideología Bajtiniano en relación a la hermenéutica crítica y la novela<sup>105</sup> como lugar de confluencia de los procesos de significación e interpretación. Este enfoque representa un lugar privilegiado para defender la trasposición de sistemas significativo ideológicos al entorno de las relaciones humanas -que veremos detenidamente en la segunda parte de nuestro trabajo-, y el lugar desde donde resistir, transgredir y subvertir (trascender) la dominación monológica. La translingüística, de la cual nos ocupamos a continuación, introduce los discursos de las ciencias sociales, la antropología, la filosofía, la hermenéutica, la crítica ideológica, y proporciona un enfoque sociológico de la obra de Bajtín análogo a la de Ricœur orientado “hacia una crítica dialógico-ideológica”.

Ricœur distingue tres niveles de profundidad de la ideología que se corresponden con tres usos: la función de distorsión y disimulo recogida de Marx, la función justificadora y legitimadora relacionada con los fenómenos de dominación, y la función integradora referente a la representación ideológica, fundamental para Ricœur y para nuestro enfoque.

---

<sup>105</sup> “Accordingly, the quality of 'novelness' (best exemplified, of course, by the literary form of novel) has played an important, perhaps even a pivotal role in the shaping of modern consciousness and our entire artistic and ideological perception [...] for Bakhtin, the novel is a repository of critical social knowledge which most closely approximates his cherished ideal of dialogism and which positively accentuates this ideal” (*Ibid.*, pág. 176).



En el primer caso, Ricœur hace referencia al uso de Marx en *La ideología alemana* en términos de distorsión y disimulo, sentido peyorativo aportado por Napoleón contra los filósofos ideólogos herederos de Condillac para quienes la ideología era un análisis de las ideas formadas por el espíritu humano. Marx utilizó la metáfora de la imagen invertida como metáfora de la función de distorsión de la ideología.

El segundo caso se relaciona con el fenómeno de la dominación: las ideas de las clases dominantes se justifican y legitiman con la intención de pasar por ideas universales a través de la retórica y la persuasión. En opinión de Ricœur, la retórica del discurso público deviene en una ideología cuando se pone al servicio del proceso de legitimación de la autoridad.

El tercer nivel, el más profundo y fundamental del fenómeno ideológico para Ricœur, lo constituye la función de integración, es decir, la representación ideológica que el grupo se da de sí mismo para adquirir consistencia y permanencia a través de una imagen estable y perdurable. “La función de integración se prolonga en la función de legitimación y ésta en la de disimulo”. “Al transformarse en visión del mundo, la ideología se convierte en un código universal para interpretar todos los acontecimientos del mundo” (contaminación).

“Esta contaminación no deja indemne ningún fenómeno social; Habermas, en uno de sus escritos más famosos, ha mostrado el carácter ideológico de la representación científica y tecnológica que damos de la realidad: es ideológica porque una única función, la función de manipulación y control utilitario, reemplaza todas las otras funciones de comunicación, de apreciación ética, de meditación metafísica y religiosa. Todo el sistema de nuestro pensamiento se encuentra transmutado en una creencia colectiva sustraída a la crítica. Pero esta degeneración de la ideología no debería hacernos perder de vista el papel esencialmente positivo, constructivo y

benéfico de la ideología tomada en su sentido fundamental. [...] Es necesario pues poder recorrer en los dos sentidos la jerarquía de niveles y sostener con la misma fuerza la idea de que la ilusión no es el fenómeno fundamental, sino una corrupción del proceso de legitimación, el cual se arraiga en la función integradora de la ideología, y la tesis inversa según la cual toda idealización se transforma ineluctablemente en distorsión, en disimulo, en engaño”<sup>106</sup>.

De este modo, le corresponde a la crítica revertir el proceso retórico (impostado y no universal) de la ideología, es decir, realizar el camino inverso del disimulo y la legitimación de la autoridad que la conciencia crítica percibe como “falsos”. El sujeto ideológico debe interpretar y “deconstruir” críticamente la distorsión y la dominación ideológica. La restitución del poder al sujeto de interpretar significativamente (crítica, valoración, evaluación) el mundo ofrece las condiciones de posibilidad para subvertir la dominación justificada por la tradición de los modelos socioculturales.

La función de la utopía, en contraposición a la ideología, consiste en proyectar la imaginación fuera de lo real a otro lugar y a otro tiempo, ucronía. La utopía en su sentido fundamental es complementaria a la ideología.

“Si la ideología preserva y conserva la realidad, la utopía la pone esencialmente en cuestión. La utopía, en este sentido, es la expresión de todas las potencialidades de un grupo que se encuentran reprimidas por el orden existente [...] La utopía es un ejercicio de la imaginación para pensar en otro modo de ser de lo social [...] la unidad del fenómeno utópico no resulta de su contenido sino de su función, que siempre es la de proponer una sociedad alternativa”.

---

<sup>106</sup> Óp. cit., pág. 356.

La investigación en torno a la interpretación textual, en el ámbito de la hermenéutica literaria, se inspira en general en la hermenéutica crítica planteada por Ricœur, que consensua el debate epistemológico entre la hermenéutica de la tradición gadameriana y la crítica de las ideologías de Habermas. Allí donde Ricœur establece la diferencia entre una escuela de la tradición y otra escuela de la crítica, Cuesta Abad distingue entre la escuela semiótica y la escuela pragmática, y Gardiner, por su parte, diferencia entre la hermenéutica filosófica y la crítica de la hermenéutica filosófica. La reconciliación de esta situación en la hermenéutica crítica de Ricœur, a partir de la cual desarrolla el concepto epistemológico de crítica dialógica de la ideología, confluye con el planteamiento crítico-dialógico de la teoría de Bajtín.

A continuación, una vez establecidas las convergencias entre la crítica dialógica de la ideología de Bajtín y la hermenéutica crítica de Ricœur -cuyo crisol es la función significativa de la ideología- vincularemos dicha función con la identidad/alteridad narrativa y el pensamiento estetizante con el fin de superar el problema de la dimensión estética de la crítica ideológica y desarrollar la trasposición de sistemas: relaciones humanas, relaciones ideológicas.

### 3. El pensamiento estetizante

En la ingente investigación en torno a la obra de Bajtín a menudo se hace referencia a la llamativa diversidad de lecturas e interpretaciones que se han hecho de su teoría -en ocasiones contradictorias entre sí-, que frecuentemente se atribuye al carácter heterogéneo e inconcluso de su producción. Sin embargo, la complejidad de su trabajo mantiene una unidad temática y un punto de vista que confieren unidad y conclusividad a su pensamiento. Esta característica define el carácter constitutivo de su producción y representa en su indefinición el espíritu abierto de su translingüística mejor que cualquier definición al uso. Además, esta perspectiva manifiesta la “resistencia” al monologismo y representa el espíritu de la producción bajtiniana y el enfoque metodológico que anima este estudio.

En este capítulo, nos ocuparemos en primer lugar de analizar detenidamente el artículo de Bajtín “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”<sup>107</sup>, relacionado con los principales criterios hermenéuticos desarrollados en el capítulo anterior, por el carácter fundacional de su formulación, no solo con respecto a sus distintivos planteamientos estéticos, sino a la teoría general de la literatura. El perfil inaugural de este artículo –casi a modo de manifiesto- presenta las preguntas fundamentales que subyacen a la teoría y la creación estético-literaria. En el segundo

---

<sup>107</sup> “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” (1924), en *Teoría y estética de la novela*. Madrid (1989): Taurus. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики. Художественная литература*, Moscú (1975)

apartado de este capítulo presentaremos las lecturas más concluyentes de su obra en relación a nuestro tema: el pensamiento estetizante.

“El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” Redactado por encargo para la revista *El contemporáneo* en 1924 no sería, sin embargo, publicado en su totalidad hasta 1975, cuando aparecería incluido en su *opera magna* ***Teoría y estética de la novela*** como artículo introductorio. Este trabajo de teoría general de gran interés también para nuestro tiempo, como señalan sus editores<sup>108</sup>, representa una respuesta metodológica a la discusión del momento en torno a la ciencia literaria, donde Bajtín mantiene una posición muy independiente acerca del contenido y la forma y se muestra muy crítico con el formalismo.

La elección de este texto de Bajtín pretende situar nuestra investigación en el punto de partida original del fenómeno estético donde se formulan las preguntas fundamentales que todavía hoy la investigación sigue discutiendo y reformulando, casi siempre en torno a modelos de inspiración estructural de difícil superación metodológica. Estas preguntas fundamentales, sin embargo, representan el espíritu constitutivo, el núcleo, de la teoría de la literatura. Con este texto, nuestra intención no es otra que intentar partir de la ingenuidad de la investigación en torno a los planteamientos originales referentes a las cuestiones elementales y cardinales del fenómeno estético literario de la representación artística, o dicho de un modo redundante, empezar desde el principio y volver al origen: el significado estético como

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, pág. 10

diálogo con el mundo y como punto de vista privilegiado acerca de las cuestiones referentes al ser humano.

En este artículo redactado de acuerdo a la teoría literaria del momento en el contexto de la discusión de la estética material y el formalismo, se resumen, sin embargo, las principales preocupaciones y los temas que atraviesan la producción bajtiniana de permanente vigencia en la teoría de la literatura en nuestros días: su pensamiento acerca de la creación estética en general –que insiste en diferenciar de la ciencia del arte- y de la creación literaria en concreto, en tanto código cultural por antonomasia. Su filosofía del lenguaje (translingüística), en nuestro análisis y para nuestros fines, representa el punto de partida hacia una filosofía de la literatura<sup>109</sup>, que en nuestra opinión se fundamenta en un pensamiento estetizante<sup>110</sup> de los fenómenos ideológicos.

La comprensión de los fenómenos estéticos de orientación crítica de Bajtín en torno a conceptos como evaluación, valoración, axiología, ética, es decir, en sentido crítico como posibilidad única de acceder a la forma estética, representa la clave de la convergencia con el interés de nuestra investigación.

---

<sup>109</sup> Cfr. Ponzio y Gardiner.

<sup>110</sup> El concepto de *pensamiento estetizante* surgió precisamente de la lectura de este artículo, que Bajtín usa solo para oponerlo al *pensamiento científico*. Sin embargo, consideramos que es concepto muy adecuado y descriptivo del enfoque y el espíritu de su obra, y de nuestra comprensión de la literatura.

Para plantear el problema metodológico<sup>111</sup> de la creación artística como creación cultural Bajtín presenta una serie de reflexiones acerca de la ciencia del arte y la estética general que, en su opinión, no deben confundirse aunque coincidan en muchos de sus planteamientos. De esta manera, el pensamiento estetizante se diferencia del pensamiento científico, y señala desde el principio la dificultad de desarrollar una ciencia en el ámbito de la creación cultural que no vulnere la “especificidad del objeto”. Estas primeras reflexiones en la investigación ponen de manifiesto la vigencia de sus planteamientos en la teoría literaria contemporánea.

Bajtín critica la actitud negativa de las poéticas de inspiración sistemático-científicas hacia la estética general filosófica sistemática, cuya oposición considera un “pecado” de la ciencia del arte. La “pretendida autonomía de la poética”<sup>112</sup>, que a menudo se opone a una metafísica del arte, no puede dar cuenta de la especificidad de lo estético ni de las conexiones con la unidad de la cultura humana, sino a través de la necesaria vinculación de la discusión metodológica a la fundamentación filosófica sistemática en la comprensión del hecho artístico. A este respecto, se debe señalar la evolución del término *poética* que en la actualidad es casi sinónimo de *estética*.

La oposición a la ciencia del arte por su incapacidad para dar cuenta del fenómeno estético de las creaciones artísticas constituye el momento límite y el origen del pensamiento bajtiniano hacia la filosofía de la literatura: el método debe responder a la fenomenología. Bajtín se muestra igual de reticente a la conceptualización empírica de lo estético como a la conceptualización intuitiva por el

---

<sup>111</sup> “Edificar una ciencia en uno u otro dominio de la creación cultural<sup>111</sup>, conservando toda la complejidad, plenitud y especificidad del objeto, es una de las tareas más difíciles” (*ibid.*, pág. 13).

Nota: el subrayado es de Bajtín.

<sup>112</sup> Cfr. Habermas y la “ilusión objetivista” de las ciencias.

carácter subjetivo de su fundamentación, y considera que solo la unidad semántica de la cultura humana proporciona una base sólida de análisis. En este sentido, parece no compartir la comprensión estética kantiana en cuanto al rechazo de la intuición como conocimiento, aunque se encuentran en la crítica: ambos rechazan la posibilidad de una base científica del fenómeno estético.

En este sentido, como planteábamos en el capítulo anterior, el concepto de **sujeto (estético)ideológico**, se relaciona con la constitución del mismo a través de las nociones de alteridad y forma estética de Bajtín (“en la forma me constituyo”), y el concepto de identidad narrativa y la constitución del ego por analogía de Ricœur: el sujeto se constituye por analogía del ego, a través de la intersubjetividad, o la versión bajtiniana de la dialogía y la intertextualidad. El sujeto estético-ideológico supera los condicionamientos de la materialidad y la realidad externa del mundo y a sí mismo a través de una creación verbal producto de dicha subjetividad; es una “objetualización” que restituye la subjetividad.

El planteamiento fenomenológico de Bajtín ofrecen las condiciones de posibilidad metodológicas desde el enfoque de la fundamentación de la estética general de la filosofía sistemática.

“Sólo la filosofía sistemática, con sus métodos, puede entender de una manera científica la especificidad de lo estético, su relación con lo ético y lo cognitivo, su lugar en el conjunto de la cultura humana, y, finalmente, los límites de su aplicación. [...] La poética que carece de la base de la estética filosófica sistemática deviene frágil y accidental en sus fundamentos más profundos. La poética definida sistemáticamente debe ser la estética de la creación literaria. Tal definición subraya su dependencia de la estética general” (*ibíd.*, pág. 16).



En este sentido, la poética de la composición de Uspensky y el estatus diferenciado del plano ideológico con respecto al resto de los planos se relaciona con la comprensión de la especificidad del objeto estético de Bajtín, como veremos más adelante. El plano ideológico se relaciona con la estética general, con la filosofía de la literatura y con la inaccesibilidad metodológica, que Uspensky formula en términos de intuición. En el plano ideológico de Uspensky y en la especificidad estética de Bajtín, la metodología encuentra su límite y señala una “casilla vacía” solo accesible a la comprensión fenomenológica de la visión estética.

El acercamiento de la poética a la lingüística con el fin de hacer accesible la investigación de la creación literaria, se aleja de la unidad del arte, y sustituye la función de la estética general por la función orientadora de la lingüística excediendo y sobrevalorando de esta manera las virtualidades del material: “la poética se acerca a la lingüística”<sup>113</sup>. Bajtín se opone así a la preeminencia de la materia en la creación artística -aun siendo el elemento diferenciador de las artes entre sí- y al enfoque metodológico de la ciencia del arte y su tendencia a elaborar un punto de vista científico al margen de la estética filosófica general. La estética material como “hipótesis de trabajo” orientada hacia la materia por su carácter de ciencia empírico-positiva posee un interés científico en cuanto al estudio y producción de las técnicas de la creación artística, pero resulta “inaceptable y nociva” en la comprensión de su especificidad y significación estética<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> *Ibíd.*, pág. 17.

<sup>114</sup> “La **forma con significación estética** se refiere verdaderamente a algo, está orientada valorativamente hacia algo, que se encuentra fuera de la materia a la cual está ligada (y además de una

A este respecto, resulta interesante el desarrollo de la estética desde tiempos del joven Bajtín a nuestros días. La estética ha conquistado un espacio por derecho propio, en gran medida gracias a la aportación de Bajtín. La investigación de la teoría de la literatura se ha separado de la lingüística epistemológica, aunque mantienen relaciones metodológicas indisociables por el carácter lingüístico del material, ha dejado en cierta medida de depender de la misma como disciplina subordinada por el material, ha subvertido la materialidad y se ha desplazado a otro orden más adecuado a su especificidad. Esta afirmación, por supuesto, es muy polémica y vital, y de permanente vigencia. La explicación estructural del material en nuestros días representa un momento necesario y deseable del análisis literario, que en la actualidad se fundamenta en criterios ideológicos, que justifican la relación de reciprocidad y complementariedad de la hermenéutica y la estética a través de la instancia crítica: la estética y la hermenéutica se vinculan hoy a través de criterios críticos de valoración y evaluación axiológica.

En este texto de Bajtín están presentes las principales preguntas que inauguran y dan vida a la teoría de la literatura, que hasta entonces debía defender su discurso para mantener un espacio propio de investigación. Todos estos logros, se deben en gran medida a la aportación del pensamiento estetizante de Batín. Ciertamente, su obra tiene muchas otras lecturas e interpretaciones –como ya hemos señalado, y de los cuales nos ocuparemos más tarde- pero la “estructura y la estética” se han conciliado en su obra y han propiciado el espacio propio de la teoría de la literatura.

---

manera indisoluble). Es necesario, por lo dicho, tomar también en consideración el **contenido**, cosa que nos permitirá interpretar la forma de un modo más profundo que el hedonista simplista” (*ibíd.*, pág. 19).

Bajtín realiza un análisis crítico de la estética material al margen de las artes concretas desde la óptica de la teoría estética general, que pone de manifiesto la vigencia de las cuestiones generales planteadas en la actualidad:

En primer lugar, es imprescindible distinguir el **contenido** (“elemento indispensable en el objeto artístico”) del objeto de conocimiento (“elemento no imprescindible”) para fundamentar la forma artística, que debe diferenciar el objeto estético de la obra externa. La organización externa no puede dar cuenta del elemento valorativo y la tensión emocional-volitiva de la forma en tanto que actitud en relación a la materia.

“Para la estética como ciencia, la obra de arte es sin duda su objeto de conocimiento; pero esta actitud cognitiva frente a la obra tiene un carácter secundario; la actitud primaria debe ser puramente artística. El análisis estético debe dirigirse de manera no mediatizada hacia la obra, no en su realidad sensible y solo mediatizada por el conocimiento, sino hacia lo que representa esa obra cuando el artista, y el que la contempla, orienta hacia ella su actividad estética [...] Por lo tanto, el contenido de la actividad (de la contemplación) estética dirigida hacia la obra constituye el objeto del análisis estético. A ese contenido lo vamos a llamar en adelante objeto estético, a diferencia de la obra externa, que permite también otros modos de enfoque (ante todo el de un conocimiento primario, es decir, la percepción sensorial reglamentada de un concepto” (*ibíd.*, pág. 23).

El análisis estético que propone Bajtín para diferenciar el conocimiento de la representación debe realizarse en tres tareas partiendo de la actitud artística primaria y no mediatizada de la actividad estética. La primera tarea del análisis estético se refiere al reconocimiento de la especificidad artística primaria del objeto estético, la segunda tarea a la realidad cognitiva extraestética del material, y la tercera tarea a la organización teleológico-compositiva del material

“Entender el objeto estético en su especificidad puramente artística, así como también su estructura, a la que vamos a llamar en adelante arquitectura del objeto estético [...] La obra literaria debe ser entendida de manera integral, en todos sus aspectos, como fenómeno del lenguaje –es decir, puramente lingüístico- sin atender al objeto estético realizado por ella [...] La obra material externa, como la realizadora del objeto estético, como el aparato técnico de la realización estética”.

La composición teleológica del objeto estético no debe confundirse con la arquitectura como estructura del objeto estético en su especificidad puramente artística. Para Bajtín la investigación de la estética material oscila entre las dos últimas tareas sin ningún rigor metodológico, y solo puede acceder positivamente a la segunda de las tareas del análisis estético. Las formas arquitectónicas y las formas compositivas se confunden a consecuencia de la igualación de la forma artística y la forma material, y la disolución de la diferencia entre el objeto estético y la realización estética. Este aspecto de la composición será precisamente el que desarrolle Uspensky en su poética de la composición como veremos.

En el estudio de los textos frecuentemente nos fijamos sobre todo en las formas compositivas en tanto que organización del material “cognitivo” disponible accesible a la investigación empírica inmediata. Esto no significa realizar el análisis de los textos en orden inverso al propuesto por Bajtín en su análisis estético, sino que manifiesta la dificultad del estudio metodológico de la arquitectura del objeto estético al margen de la composición. Además, la relación sintáctico-semántica existente entre la arquitectura y la composición es quizá el tema más interesante del análisis literario y de la teoría.

El análisis estético-ideológico, por tanto, se formula en términos fenomenológicos, que Bajtín sitúa en torno a la “actividad contemplativa” y la “visión estética”. En todo caso, como afirma Habermas<sup>115</sup>, finalmente la fenomenología es de carácter trascendental y se relaciona con la razón pura y no con la razón práctica como propone Husserl, y por tanto las razones de la visión estética no responden a criterios metodológicos convencionales manifestando de este modo su especificidad propia.

La inclinación predominante por el estudio del material y el análisis compositivo y lingüístico responde en gran medida a la inaccesibilidad y la inadaptabilidad metodológica de los fenómenos estéticos. La conveniencia práctica del análisis del material no debe interferir en el problema metodológico de la estética, que señala la dificultad de acceder al objeto estético, sino indicar su límite. Este “atajo” metodológico como señala Bajtín, sacrifica la especificidad del objeto estético. La comprensión de la especificidad artística del análisis estético casi siempre subordinada a la supremacía de la inmediatez y penetrabilidad que ofrece el material en el estudio de la composición constituye la premisa espacio del análisis estético-ideológico propuesto por Bajtín.

En este punto conviene recapitular y “repetir para matizar” como Bajtín, sobre la conveniencia de la metodología y los diferentes tipos de análisis (o un análisis en diferentes niveles como el propuesto por Bajtín). Algunas de las cuestiones que se plantean a partir del análisis estético y la resistencia metodológica que presenta el objeto artístico señalan propiamente su especificidad constitutiva: la libertad del objeto estético. El análisis estético bajtiniano se orienta hacia la representación y la

---

<sup>115</sup> Cfr. 2.3.2.

actividad estética, que aborda desde el contenido de esa actividad estética, que él mismo denomina "objeto estético" para diferenciarlo de la "obra externa". El objeto estético se relaciona con la representación y el elemento ético a diferencia del conocimiento.

En este sentido, la propuesta de un **análisis ideológico** vincula e integra los criterios hermenéuticos y los criterios estéticos a través de la instancia crítica común de su constitución, es decir, a través de la idoneidad del elemento crítico-valorativo, deontológico. Pero, ¿cuál es la pregunta del análisis ideológico? El análisis ideológico se orienta a la comprensión del fenómeno artístico, en tanto que construcción de significación crítico-valorativa que supera la materialidad del código y la realidad del conocimiento a través de la representación estético-ideológica, en el entorno del contenido. En este artículo temprano del pensamiento de Bajtín orientado hacia la estética, los criterios hermenéuticos están implícitos en su formulación. La oportunidad de la consideración del análisis ideológico (estético-hermenéutico) refuerza el encuentro metodológico de ambos planteamientos en la explicación semiótica, que desarrollaremos a partir de las propuestas de Lotman y Uspensky, y que relacionaremos con la sublimación y la trascendencia del material y con la **subversión** del mismo.

Algunos ejemplos de delimitación metodológica de las **formas arquitectónicas y compositivas**<sup>116</sup> que ofrece Bajtín para salvar la distinción entre ambas, pueden parecer ingenuos en la investigación en estos días. Sin embargo, este "volver al origen"

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, pág. 25-ss.

nos permite cuestionar el desarrollo posterior que ha seguido la investigación, que fácilmente tropieza con viejas tautologías, al mismo tiempo que posibilita el replanteamiento de las preguntas fundamentales, y manifiesta la potencialidad del pensamiento bajtiniano, que sigue inspirando y abriendo perspectivas en el ámbito de la investigación contemporánea.

“La individualidad estética es la forma puramente arquitectónica del objeto estético mismo”: se individualiza un acontecimiento, una persona, un objeto animado desde el punto de vista estético, etc. También tiene carácter especial la individualidad del autor-creador, que forma parte igualmente del objeto estético [...] La novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realizan en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la culminación ética” (*ibíd.*, pág. 26).

Las formas arquitectónicas forman parte del objeto estético, a diferencia de las formas compositivas: **“Las formas arquitectónicas son formas de valor espiritual y material del hombre estético”**. Así, por ejemplo, el drama es una forma compositiva, pero la tragedia, la comedia, o el humor y el carácter, entre otros aspectos, son formas arquitectónicas. En opinión de Bajtín ambas formas se confunden en la estética material y alcanzan su máxima distorsión en el método formal, que no solo “impregna” el objeto estético, sino que además no delimita estrictamente las formas lingüísticas y las compositivas. La comunidad de objetivos arquitectónicos de las artes constituye la unidad del dominio estético.

“Las formas compositivas que organizan el material, tienen carácter teleológico, utilitario, como inestable, y se destinan a una valoración puramente técnica: establecer hasta que punto realizan adecuadamente la tarea arquitectónica. La forma arquitectónica determina la elección de la forma compositiva; así, la forma de tragedia (la forma del acontecimiento, y en parte de la personalidad, es el carácter práctico) elige la forma compositiva adecuada: la dramática. Naturalmente no resulta de aquí que la forma arquitectónica exista de forma acabada en algún lugar, y que pueda ser realizada haciendo abstracción de lo compositivo” (*ibíd.*, pág. 27).

Esta diferenciación fundamental entre las formas arquitectónicas y las formas compositivas representa el paso metalingüístico (translingüístico) de Bajtín hacia la estética. En relación al estudio de la composición de Uspensky, como veremos más adelante, anticipamos a grandes rasgos que la distinción fundamental del plano ideológico con respecto al resto de los planos –fraseológico, psicológico, y espacio-temporal-, es decir, la delimitación de la estructural profunda y la estructura superficial de la composición se corresponde en gran medida con las especificaciones de la forma arquitectónica (estructura del objeto artístico) y la forma compositiva (estructura de la obra): las formas arquitectónicas y el plano ideológico de Uspensky confluyen en la comprensión de la naturaleza del fenómeno estético ideológico. Sin embargo, para Bajtín el objeto estético de ningún modo coincide con la obra estética en términos de composición, y para Uspensky representa un plano compositivo conceptual de comprensión intuitiva con un especial estatus, que, como afirma Pozuelo, resulta problemático por el carácter artificial y forzado –volveremos sobre esta controversia.

Para nuestros fines, nos interesa considerar las formas arquitectónicas inherentes al objeto estético en relación a la función significativa de la ideología, que, como desarrollaremos con Lotman y la modelización secundaria, relacionamos con los conceptos de entropía, sistematicidad, contingencia, y equivalencia semántica. De este modo, se establece una base comparativa de los diferentes enfoques de orden axiológico sobre la misma cuestión: de qué manera una misma forma arquitectónica del contenido (carácter temático-axiológico) se realiza en diferentes formas compositivas (carácter estilística-teleológico). Esto no significa –como matiza Bajtín-



que las formas arquitectónicas sean formas acabadas que existen “en algún lugar”, sino que la caracterización axiológica permite identificar y establecer la regularidad de las formas arquitectónicas, y la contingencia de las formas compositivas. La abstracción de la forma compositiva, sin sustituir ni desplazar o desvincular su valor en la realización estética, proporciona un enfoque metodológico orientado hacia la función significativa de la ideología.

En nuestro análisis al respecto de la diferenciación fundamental entre las formas compositivas y las formas arquitectónicas proponemos precisamente abstraer las diferencias en la composición y la realización de la obra externa con el único fin de acceder al funcionamiento y la manifestación de la función significativa. Esta abstracción que posibilita la metodología empírica, puramente inmanente (momento explicativo), expresa la potencialidad de la realización compositiva de las formas arquitectónicas, que revelan de este modo la relación de la función significativa (intermediaria) y la equivalencia semántica. Por ejemplo, anticipándonos un poco al análisis detenido de las obras, tanto en *La muerte de Iván Ilich*, como en *La muerte de Artemio Cruz*, en *Mientras agonizo*, o en *Muerte en Venecia*, nos encontramos en todos los casos con más o menos la misma percepción estética, la misma impresión y orientación emocional, que nuestra **competencia estética** relaciona y reconoce por recurrencia, analogía e identificación de la forma arquitectónica: la **recurrencia significativa** expresa la equivalencia semántica y permite identificar la forma arquitectónica por analogía. De este modo, las diferencias estilísticas y teleológicas de las formas compositivas sirven al establecimiento de los objetivos arquitectónicos. Este aspecto resulta de suma oportunidad para el estudio de las convergencias y las divergencias de las formas compositivas en relación con los objetivos arquitectónicos.

En nuestro nos ocuparemos de la manifestación de los objetivos arquitectónicos para establecer la fundamentación deontológico-axiológica de la función significativa de la ideología en la realización teleológica de las formas compositivas.

“La estética material no es capaz de dar una visión estética fuera del arte: de la contemplación estética de la naturaleza, de los aspectos estéticos del mundo y, finalmente, de todo lo que es esteticismo: es decir, la transferencia no justificada de las formas estéticas al dominio del acto ético (personal, político, social) y al dominio del conocimiento (el **pensamiento estetizante**, semicientífico de algunos filósofos como Nietzsche, etc.)”.

Para Bajtín el problema metodológico y la ausencia de técnica determinan precisamente las principales características de la visión estética que por tanto no puede alcanzar “pureza metodológica” al margen de su propia especificidad. Las formas híbridas e impuras del fenómeno estético son inherentes y constitutivas a su naturaleza, e introducen la condición de posibilidad del pensamiento estetizante y el punto de vista filosófico en la teoría. Solo la crítica de la **estética filosófica** general puede dar cuenta de la unidad sistemática de la cultura.

“Al definir el contenido y establecer justamente el lugar que ocupa el material en la creación artística, vamos a poder abordar correctamente la forma, vamos a poder entender cómo la forma es, realmente, por una parte, material, realizada totalmente a base del material y ligada a él; pero por otra, nos saca desde el punto de vista valorativo, fuera del marco de la obra como material organizado, como objeto” (pág. 30).

El problema del contenido desarrollado por Bajtín constituye el lugar donde se encuentra la función significativa y el pensamiento estetizante planteado en este trabajo, que se ha realizado en tres instancias: hermenéutica, crítica y dialógica. La

convergencia de la fundamentación intuitiva de la filosofía y de la literatura manifiesta el carácter estético de las categorías de pensamiento, y establece las bases de análisis y comprensión de la creación verbal.

De este modo, el concepto de **contenido**<sup>117</sup> de Bajtín aporta la orientación estético-filosófica al análisis estético y a la teoría de la literatura: el enfoque filosófico general sistemático representa el punto de vista fundamental para comprender la especificidad de la creación estética, que relaciona el significado estético y la crítica (significación ética): 1. Intuición del significado artístico (estética, forma estética); 2. Intuición del significado ético (crítica, evaluación, valoración estética); 3. interpretación de la forma artística (hermenéutica). La crítica y la interpretación para nuestros intereses son simultáneas, y se corresponden con la crítica dialógica de la ideología. El acto creativo de la realidad de la visión estética representa una posición valorativa responsable que instituye el acto ético.

"La realidad opuesta al arte no puede ser más que una realidad del conocimiento y de la acción ética [...] La realidad únicamente deviene vida o realidad concreta unitaria en la intuición estética, y únicamente deviene unidad sistemática dada en el conocimiento filosófico [...] El conocimiento no acepta la apreciación ética ni la presentación en forma estética de la existencia, se aleja de ellas. La apreciación ética y la modelación estética preexistente no forman parte del conocimiento" (*ibíd.*, pág. 32-3).

La ponderación valorativa de la creación artística individualiza, concreta, aísla, y concluye la forma estética en una unidad intuitiva de significación ética. De este modo, el acto creativo como **posición valorativa responsable** manifiesta la virtualidad de la función significativa de la ideología y el interés por la emancipación, la subversión se relaciona con la de fundamentación ética. El significado estético del acto artístico es

---

<sup>117</sup> *Ibíd.*, pág. 30-ss.

una acción de carácter responsivo. La unidad intuitiva de la forma artística representa la ponderación axiológico-deontológica que señala el carácter estético de las categorías del pensamiento humano a través de la actividad estética. La unidad estético-intuitiva (intuición artístico-filosófica individual), posee una "mayor libertad en el modelo estético que en la filosofía intuitiva" como consecuencia de la preponderancia del aspecto ético sobre el cognitivo<sup>118</sup>. La imagen artística de la realidad constituye una **intuición estética**, que Bajtín vincula con el conocimiento filosófico y la separación de la realidad y el arte. Dicha intuición estética representa el criterio estético-filosófico, que no solo opone el conocimiento filosófico al conocimiento científico, sino que además señala sus límites y ofrece las condiciones de posibilidad de la trascendencia y la subversión, es decir, señala la "posición específica de lo estético ante la filosofía".

"Observamos en la historia de la filosofía una tendencia, que reaparece constantemente: la substitución de la unidad sistemática dada del conocimiento y del hecho por la unidad intuitiva concreta, en cierto sentido dada y presente, de la visión estética. Porque la unidad del conocimiento y del hecho ético, de la existencia y del imperativo, la unidad concreta y viva, nos es dada sin mediación en nuestra visión, en nuestra intuición. Esa unidad intuitiva, ¿no es acaso la unidad perseguida por la filosofía? [...] En tales concepciones intuitivas estetizadas, la unidad *quasi*-filosófica descubierta por ellas se relaciona con el mundo y la cultura, de la misma manera que la unidad de la forma estética se relaciona con el contenido en la obra de arte. Una de las tareas más importantes de la estética es la de encontrar el camino hacia filosofemas estetizados, crear una teoría de la filosofía intuitiva a base de la teoría del arte" (*ibíd.*, pág. 36-7).

La apreciación ética y la modelación estética (acción ética) se encuentran en la filosofía sistemática. La ponderación valorativa de la creación artística introduce las condiciones de posibilidad de la **crítica ideológica**. La forma estética, en tanto que

---

<sup>118</sup> *Ibíd.*, pág. 36

relación valorativa con significación ética, representa la individualización de la unidad intuitiva (a diferencia de la unidad sistemática del conocimiento/hecho) de la visión estética, y manifiesta el **carácter estético de las categorías del pensamiento**. De este modo, la estética y la filosofía se relacionan a partir de la intuición (estético-filosófica) individual; estas concepciones intuitivas estetizadas (“unidad *quasi*-filosófica”) constituyen la unidad de la forma estética, **filosofemas estetizados**, que manifiestan la “unidad imperativa de la existencia que nos es dada sin mediación, representa la unidad intuitiva de la filosofía”.

La significación estética del contenido del objeto estético es de carácter conclusiva. La unidad de la forma estética significativa expresa una actitud esencial ante el mundo a la cual se subordina el contenido y la forma.

La realización estética mantiene una relación valorativa con el contenido, “elemento constitutivo indispensable del objeto estético”: es una conciencia en acción orientada éticamente: una conciencia activa que diferencia el elemento ético cognitivo constitutivo del objeto de la relación valorativa (juicios, empatía) con el mismo (conciencia activa, ética). El análisis estético relaciona el elemento teórico (cognitivo) del contenido y elemento ético (concepción filosófica) manifestando así la unidad del contenido.

Este enfoque estético-filosófico de fundamentación intuitiva que denominamos pensamiento estetizante representa la especificidad del punto de vista de la literatura como forma de “conocimiento” privilegiado del mundo interpretado significativamente, que establece la esencia y el criterio fundacional y constituyente de

la teoría de la literatura. La literatura constituye un punto de vista filosófico de comprensión del mundo y de la vida.

"A esa realidad del conocimiento y de la acción ética, reconocida y valorada, que forma parte del objeto estético, y está sometida en él a una unificación intuitiva determinada, a individualización, concreción, aislamiento y conclusión, es decir, a una elaboración artística multilateral con la ayuda de un material determinado, la llamamos -de completo acuerdo con la terminología tradicional- contenido de la obra de arte (más exactamente, del objeto estético) [...] La forma no puede tener significación estética, no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, de su relación con el mundo y con los aspectos del mismo, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética" (*ibíd.*, pág. 37).

La consideración de la forma significativa del punto de vista estético, flujo semántico, y la abstracción de las formas compositivas determina la relación de la función significativa de la ideología con el contenido. En Bajtín, contenido y forma son dos elementos significativos correlativos que mantienen una interacción esencial valorativa que se subordina a la unidad de la forma estética. El "reconocimiento de las intuiciones profundas" y una "cierta intuición cognitiva del contenido del objeto estético" subraya la relación valorativa del elemento ético del contenido.

La "conciencia activa, orientada éticamente" de la actividad del autor como elemento constitutivo de la forma artística realiza la "unificación del elemento cognitivo con el ético" de manera intuitiva. En el elemento ético cognitivo constitutivo del objeto estético "la primacía en el contenido le corresponde a lo ético [...] el análisis propiamente estético ha de entender la relación con el elemento ético y su importancia dentro de la unidad del contenido". El análisis estético del contenido, por tanto, debe diferenciar la ponderación cognitiva, momento de reconocimiento, y la

ponderación ética del contenido de carácter emocional volitivo. La unión de ambas se realiza en una unidad intuitiva de orientación prosaica.

"La empatía y la co-valoración afectiva no tienen todavía, por su naturaleza, carácter estético. El contenido del acto de empatía es ético: es un objetivo valorativo práctico o moral (emocional-volitivo) de la otra conciencia" (*ibíd.*, pág. 42).

La paráfrasis semiestética representa un recurso metodológico para el análisis estético que facilita la abstracción relativa de las funciones de aislamiento y conclusión de la forma artística. Además, facilita el paso del elemento ético a la forma cognitiva de los juicios éticos de la transcripción teórica pura que sirve para otros análisis. La "plenitud" del elemento ético solo la tiene la empatía: la realización ética no puede ser formulada desde un punto de vista teórico. Del mismo modo que el elemento cognitivo, el elemento ético "puede ser objeto de una investigación independiente - ético filosófica o sociológica".

"El elemento ético del contenido de una obra puede ser expresado y parcialmente transcrito con la ayuda de la paráfrasis: se puede resaltar con otras palabras esa emoción, ese hecho o ese acontecimiento que han encontrado su finalización artística en una obra [...] La creación artística y la contemplación tienen que ver con los sujetos éticos, con los sujetos del hecho, y con las relaciones ético sociales que hay entre ellos (hacia ellos está orientada valorativamente la forma artística que los finaliza); pero, en ningún caso, con los sujetos psicológicos y con sus realizaciones psicológicas" (*ibíd.*, pág.46-7).

El análisis del elemento ético del contenido representa un punto de vista metodológico sobre la unidad del acontecimiento de la existencia que se relaciona con la función significativa y la crítica ideológica: realización de la forma significativa.

Bajtín, no obstante, concluye su exposición acerca del análisis del contenido aceptando la dificultad de la significación general científica del mismo al margen de la científicidad que aportan la ética filosófica y las ciencias sociales al análisis, sin “evitar un cierto grado de subjetividad”.

La filosofía de la literatura se desarrolla a partir de la consideración de la apreciación estético-ideológica. La subordinación del material verbal en la constitución de la conciencia, en la constitución del yo –mediación-, se fundamenta en la certeza de la intuición. El significado estético, la creación de una forma estética significativa, el contenido, es la resultante de la subversión (no solo superación inmanente, sino actitud subversiva frente al material y sus distorsiones originada en intuición ético-deontológica) de una construcción ideológica (distorsionada) elaborada con los materiales disponibles a la conciencia. El momento de la subversión es el momento propiamente crítico orientado a la restitución deontológica. Así, la intuición del contenido genera la realización de la forma estética del contenido a través de la función crítico-significativa del elemento ético-valorativo. La estética, la hermenéutica, y la ética constituyen la fundamentación filosófica de la literatura que orienta el análisis ideológico: la representación y la interpretación se relacionan valorativamente.

Con respecto al material<sup>119</sup>, Bajtín señala la necesidad de ceñirse a la definición científica exacta del mismo sin añadir significados culturales que no hacen sino disolver

---

<sup>119</sup> *Ibíd.*, pág. 48-60. "Sólo cuando la lingüística domine el objeto, por completo y con toda pureza metodológica, podrá también trabajar productivamente para la **estética del la creación literaria**, sirviéndose a su vez de ésta sin miedo; hasta entonces, el 'lenguaje poético', la 'imagen', el 'concepto', el



la poética en la lingüística traicionando de este modo la especificidad de ambas y reducir la cultura a un fenómeno exclusivamente lingüístico. Los significados culturales de la palabra –cognitivos, éticos y estéticos- ofrecen diversos puntos de vista sobre la naturaleza de su estudio: fenómeno lingüístico (cultura), estética (arte), lingüística (ciencia), semántico (enunciado), problema del sentido, etc.

“La creación artística definida por su relación con el material, es su superación. El lenguaje, en su determinación lingüística, no forma parte del objeto estético del arte literario. Eso sucede en todas las artes: la naturaleza extraestética del material –a diferencia del contenido- no entra en el objeto estético” (ibíd., pág. 51).

Para Bajtín, en la percepción artística los aspectos técnicos del arte no forman parte del contenido de la impresión artística, no tienen significación estética: los razonamientos científicos son necesarios en el estudio de la estructura extraestética, pero no forman parte del objeto estético. La intención estética de la actividad artística se realiza en forma estética en relación al acontecimiento ético y su finalización representa el aislamiento de la obra, que de esta manera supera el material y constituye un perfeccionamiento inmanente.

“El objeto estético mismo está constituido por el contenido realizado en la forma artística (o por la forma artística que materializa el contenido)” (ibíd., pág. 52).

“La superación inmanente es la definición formal de la actitud ante el material, no sólo en poesía sino en todas las demás artes” (ibíd., pág. 54).

El objeto estético “en su calidad de contenido y arquitectura de la visión artística” es una “formación existencial”, una existencia estética original. El

---

'juicio', y otros términos, son para aquella una tentación y un gran peligro; y, no sin fundamento, teme a tales términos: durante demasiado tiempo han enturbiado y siguen enturbiando la pureza metodológica de esa ciencia" (pág. 50).

acontecimiento ético en la realización del objeto artístico representa un proceso de transformación en el todo arquitectónico del acontecimiento, determina las relaciones arquitectónicas (teoría del objeto estético) como valores ético-estéticos con significación axiológica. La unidad valorativo-significativa del acontecimiento ético-estético constituye el elemento de contenido de la forma.

“El componente estético -que vamos a llamar por el momento imagen- no es ni noción, ni palabra, ni representación visual, sino una forma estética original, realizada en poesía con la ayuda de la palabra, y en las artes plásticas con la ayuda del material visual, perceptible, pero que no coincide en ningún momento con el material ni con ninguna otra combinación material” (*ibíd.*, pág. 57).

La tendencia a “empirizar”<sup>120</sup> el objeto estético no puede dar cuenta de la especificidad del objeto artístico ni de las relaciones estéticas de sus elementos: la arquitectura del objeto estético. Para Bajtín la empirización de la creación artística solo es posible en relación a la obra material exterior y al proceso psíquico de creación y percepción, aspectos que responden a leyes científicas y psicológicas (relaciones asociativas, etc.) respectivamente. Tampoco, por otra parte, los enfoques centrados en la teoría de la interpretación del aspecto temático dan cuenta de la especificidad del objeto estético. Sin embargo, Bajtín considera de crucial importancia el aspecto técnico de la investigación material en el estudio del objeto estético que, de esta manera, orienta debidamente la metodología de la estética: “en el arte la técnica lo significa todo”.

---

<sup>120</sup> “Ni la estética psicológica, ni la estética material, son capaces de hacerlo” (empirización extraestética y psicologización del objeto estético) y no por ello se convierten en una “sustancia mística” o “metafísica [...] La temática teoriza excesivamente el objeto estético y el contenido: el elemento ético y el sentimiento correspondiente son sobrevalorados; en general no se distingue el aspecto puramente ético de su transcripción cognitiva” (*ibíd.*, pág. 58-9).

“La importancia del material en la creación artística se define de la siguiente manera: sin entrar en el objeto estético, en su determinación sustancial extraestética, el material, en tanto que elemento constitutivo, significativo desde el punto de vista estético, es necesario para la creación de tal objeto estético como elemento técnico [...] El objeto estético sólo se realiza a través de la creación de la obra material [...] La técnica no puede, ni debe separarse del objeto estético” (*ibíd.*, pág. 59).

El concepto de forma estética<sup>121</sup> de Bajtín se fundamenta en la relación indisoluble de la forma arquitectónica (objeto estético) y la forma compositiva (objetivo estético), es decir, en la realización técnica de la forma del contenido o, dicho de otro modo, en la relación de la ponderación valorativa realizada teleológicamente.

“La forma artística es la forma del contenido, pero realizada por completo en base al material y sujeta a él. Por ello, la forma debe entenderse y estudiarse en dos direcciones: 1. desde dentro del objeto estético puro, como forma arquitectónica orientada axiológicamente hacia el contenido (acontecimiento posible), y relacionada con éste; 2. Desde dentro del conjunto material compositivo de la obra: es el estudio de la técnica de la forma” (*ibíd.*, pág. 60).

Esta parte referida a la forma estética se relaciona con la función significativa de la ideología y la crítica que relacionamos a través de la vinculación con los criterios hermenéuticos del análisis ideológico (análisis estético-hermenéutico): la forma ideológica. La función significativa de la ideología orienta la forma artística, el contenido de la forma, a través del aislamiento de un acontecimiento que representa la “función de disimulo” de la ideología que establece una contraposición dialéctica de ambas funciones: la función integradora y generativa de la ideología se dirige hacia el

---

<sup>121</sup> *Ibíd.*, pág. 60-ss.

desenmascaramiento de la función del disimulo a través de la superación axiológico-deontológica de la misma.

Desde la perspectiva de la función significativa se puede establecer una relación dialéctica entre el elemento cognitivo y el elemento ético del contenido: el elemento cognitivo del contenido se vincula con las formas hipostasiadas y monologizadas de la ideología, con el conocimiento directo sin mediación o cuestionamiento crítico, con excesiva frecuencia asociado a los fenómenos de dominación y el elemento ético, con el cuestionamiento crítico-axiológico (valorativo) que se orienta hacia la subversión de las mismas. Sin embargo, ambas manifestaciones se originan en la función primaria significativa de la ideología cuya dialéctica es análoga a la relación ideología-utopía de Ricœur. De este modo, la función significativa de la ideología manifiesta la virtualidad tanto de la función de dominación (distorsión, justificación y disimulo) y como de emancipación y subversión. Los fenómenos de dominación se vinculan con la demagogia del material del elemento cognitivo acrítico y los fenómenos de subversión con el interés de la emancipación del elemento ético-crítico.

Las técnicas compositivas teleológicas de la realización estética designan la potencialidad de la técnica para convertirse en ideología en sentido habermasiano a través del uso demagógico de la función significativa. El desenmascaramiento de las técnicas del material compositivo manifiesta la relación conflictiva entre el material y el contenido que sustituye el material por el contenido (“alienación del contenido” y “demagogia del material”), que pone de manifiesto la pertinencia de la instancia crítica, es decir, la relación crítica, la crítica ideológica, constituye la superación del material. Así, la forma arquitectónica se orienta hacia la función significativa y la técnica

de la forma hacia el desenmascaramiento de la función de disimulo: "la forma artística es la forma del contenido" y la superación del material (inmanencia).

Bajtín señala que el análisis de la forma en relación a la técnica, no debe ser entendida como forma del material, sino como "forma realizada en base al material y con su ayuda" vinculada al objetivo estético: "metodología del análisis estético de la forma como forma arquitectónica", es decir, la forma en el plano estético de la técnica, en tanto que forma significativa desde el punto de vista artístico, en contraposición a la igualación forma-técnica de los formalistas.

La metodología arquitectónica (análisis estético) representa el aspecto más controvertido de la investigación de la creación verbal: la aplicación práctica de los conceptos de orden filosófico-artísticos. La "visión estética" establece un diálogo especial con el mundo, el lenguaje, el código cultural, cuya especificidad no se formula en torno a criterios científico-técnicos, aunque se sirva de ellos para superar el material, trascender el código, librarse del mundo heredado y acceder a una significación propia a través de un pensamiento estetizante propio. El planteamiento filosófico de la literatura, el discurso literario, constituye la condición de posibilidad hacia la superación del material y las formas hipostasiadas.

La distinción forma arquitectónica y forma compositiva sitúa el análisis metodológico de las formas estéticas en la pregunta fundacional del fenómeno estético literario acerca de la transformación y convertibilidad de la forma del material en forma arquitectónica. Bajtín sitúa esta transposición en la propia actividad de la forma:

“¿Cómo puede la forma, realizada por entero en base al material, convertirse en forma del contenido, relacionarse con él axiológicamente? O con otras palabras, ¿cómo puede la forma compositiva -la organización del material- realizar la forma arquitectónica, es decir, la unión y la organización de los valores cognitivos y éticos? La forma sólo se desobjetiviza y rebasa el marco de la obra concebida como material organizado cuando se convierte en expresión de la actividad creadora, determinada axiológicamente, de un sujeto activo desde el punto de vista estético” (*ibíd.*, pág. 61).

La forma realizada con ayuda del material se convierte en forma del contenido a través de la relación axiológica existente entre ambas producto de la actividad de la forma: la relación dialógico-axiológica de la forma compositiva y la forma arquitectónica, de lo cognitivo y lo ético, trasciende a un nuevo plano significativo-ideológico que constituye la forma estética. El sujeto activo estética y críticamente selecciona y relaciona dichos valores axiológicamente a través de su propia mirada estética, la subjetividad fundadora de sentido, la actitud subjetiva de la forma y el sentimiento del contenido aportan la unidad subjetiva, la unidad de la forma. La selección y la relación de los valores axiológicos, es decir, la forma arquitectónica orientada hacia el contenido, organiza el material de forma significativa, creación estética, a través de la actividad creativa del sujeto que constituye la individualización estética.

“La comprensión de la forma como expresión de la actividad no es ajena, en absoluto, a la teoría del arte; pero sólo puede recibir una fundamentación sólida en la estética orientada sistemáticamente. [...] En la forma me encuentro a mí mismo, mi actividad productiva proporciona la forma axiológica, siento intensamente mi gesto al crear el objeto; y ello, no sólo en la creación primaria, no sólo en la propia realización, sino también en la contemplación de la obra de arte; debo, en cierta medida, sentirme creador de la forma para, en general, realizar una forma como tal, significativa desde el punto de vista artístico” (*ibíd.*, pág. 61).

La actitud axiológica ante el contenido diferencia la forma artística de la forma cognitiva por su significación ético-cognitiva, en tanto que expresión de la actividad valorativa, que penetra el contenido y lo transforma superando la materialidad de la determinación extra-artística: la orientación activa hacia el contenido, la actitud axiológica, constituye la finalización de la forma.

“Yo me vuelvo activo en la forma y ocupo con ella una posición axiológica fuera del contenido, entendido como orientación ético-cognitiva; cosa que hace posible, por primera vez, la finalización, y, en general, la realización de todas las funciones estéticas de la forma con respecto al contenido. [...] Así, la forma es expresión de la actitud axiológica activa del autor-creador y el receptor (copartípe en la creación de la forma) frente al contenido; todos los elementos de la obra, en los que podemos sentirnos a nosotros mismos, percibir nuestra actividad relacionada de manera valorativa con el contenido, y que son superados en su materialidad por esa actividad, deben ser atribuidos a la forma” (*ibíd.*, pág. 63).

Esta postura con respecto a la actitud valorativo-axiológica de la intuición estética en la creación de la forma y su relación con el contenido como actividad responsable de la superación del material representa el desafío metodológico para una explicación satisfactoria del proceso de transformación (y trasposición de sistemas de los fenómenos ideológicos) en la estética de la creación verbal. Del enfoque bajtiniano sobre esta cuestión resultan especialmente productivos en relación al análisis ideológico los conceptos de intuición estética, forma significativa, actitud axiológica, finalización, acontecimiento, actividad de la forma, realización, forma y arquitectura del objeto estético y, sobre todo, el presupuesto de una premisa (estatuto) metodológica basada en la filosofía sistemática. En este punto conviene señalar la interrelación de los conceptos de ética, estética y filosofía sistemática que a menudo se confunden en sus delimitaciones en relación a la forma:

“¿Pero de qué manera puede la forma, como expresión verbal de la actitud subjetiva y activa frente al contenido, convertirse en forma creadora capaz de finalizar el contenido? ¿Qué es lo que hace de la actividad verbal, y, en general, de la actividad que no se sale en realidad del marco de la obra material a la que genera y organiza, una actividad que da forma al contenido cognitivo y ético, y, además, a la forma acabada?” (*ibíd.*, pág. 63).

La función primaria de esta actividad de la forma con respecto al contenido la determina la función de aislamiento o separación de la significación del contenido no del material o de la obra, sino de la relación con la “unicidad de la naturaleza” y la “unicidad del acontecimiento ético de la existencia”. Esta liberación del contenido aislado posibilita la individualización y finalización del mismo.

La función de aislamiento se relaciona con la separación del contenido en sentido de acontecimiento y se vincula a su vez con la función de la yuxtaposición de elementos. De este modo, los elementos de orden oracional y supraoracional o discursivo manifiestan la relación inextricable entre semántica y sintaxis que confiere unidad a la relación axiológico-ideológica de la forma arquitectónica y la forma compositiva, es decir, a la unidad de la forma estética. Este enfoque permite plantear la realización de la forma en contenido estético, la forma estética del contenido, en torno a los fenómenos del lenguaje en tanto que sistema de codificación ideológico intermediario entre la individualidad (la realidad de la existencia, la forma existencial) y los fenómenos culturales. La creación artística (fenómeno de la comunicación que supera la materialidad del código y, por tanto, representa *per se* la resistencia y la condición de posibilidad de subversión del mismo), representa la sublimación y la trascendencia del código a partir de la crítica ideológica o relación valorativa –origen de la dialogía que en este artículo todavía no se menciona- que introduce la instancia



subversiva. La instancia subversiva se relaciona con la función “ideológica” significativa de aislamiento, es el momento crítico y valorativo (ético) que se debe separar de la realización de la forma, es decir, la individualización y la finalización. La función de aislamiento es una función significativa ideológicamente análoga a la yuxtaposición.

“El contenido de la obra es como un fragmento del acontecimiento unitario, abierto, de la existencia [...] El aislamiento significa el desprendimiento del objeto, del valor y del acontecimiento, de la necesaria serie ético-cognitiva. [...] El aislamiento hace posible por primera vez la realización positiva de la forma artística, porque lo que se hace posible no es la actitud cognitiva ni la ética frente al acontecimiento, sino la libre modelación del contenido; se libera la actividad de nuestro sentimiento del contenido y todas las energías creadoras de ese sentimiento. [...] Por otra parte, el aislamiento evidencia y determina la significación del material, de su organización compositiva: el material se hace convencional: el artista, al elaborar el material, elabora los valores de una realidad aislada y, a través de esto, lo supera inmanentemente, sin salir de su marco” (*ibíd.*, pág. 65).

Otro aspecto interesante en relación a la posición axiológica y semántica del material se refiere a la palabra como sonido significativo: el sentimiento de generación de la palabra significativa como unidad y actividad modeladora. El sentimiento de la actividad del habla significativa (actividad única) constituye una unidad subjetiva (unidad de la comprensión y el acabamiento del objeto y del acontecimiento), que manifiesta la unidad de la forma, cuyo comienzo y final establece también el comienzo y el final de una actividad que, a diferencia de la unidad objetiva del conocimiento, se beneficia de la significación del final. La forma finalizadora se orienta hacia el contenido.

La actividad modeladora del sentimiento de generación de la palabra significativa y el privilegio de la forma finalizadora de la unidad (subjetiva) de la forma en oposición a la unidad objetiva del conocimiento representan una clave

metodológica de carácter interdisciplinar y translingüística, que establece el punto de vista estético a partir de la interrelación de la forma arquitectónica orientada al contenido y la forma compositiva y material.

Los momentos compositivos y las divisiones compositivas de un todo verbal, como elementos estéticos son *etapas* de la actividad verbal productiva con un cierto grado de finalización que indican la actividad del autor orientada hacia el contenido desde el exterior, hacia la forma estética, desde su capacidad formadora, pero sin “transgredirlo”.

Las divergencias que manifiesta la actividad del autor con respecto al material compositivo –en el próximo capítulo se desarrollan estos criterios en relación a los enfoques de Lotman y Uspensky al respecto-, en tanto que actividad generadora de un contenido realizado en una forma estética concreta: las diferencias (divergencias) se manifiestan en los momentos compositivos (inmanencia) de la realización y finalización de un contenido de la forma estética y tienden a convergir en el elemento temático (trascendental) del contenido (“comunidad de objetivos arquitectónicos” y “filosofemas estetizados”). Visto de este modo, sin embargo, la forma arquitectónica (estructura del objeto estético) aparenta alejarse de la forma estética y orientarse a la forma objetual (elemento cognitivo y elemento ético): la forma estética es la realización subjetiva del contenido, es decir, la forma arquitectónica (universal y trascendente de carácter axiológico-objetivo) y la forma compositiva (individualidad e inmanencia de carácter circunstancial subjetivo). No obstante, también los elementos compositivos manifiestan convergencias genéricas y culturales, siendo este a menudo el aspecto más estudiado y analizado, cuya abrumadora metodología científica a

menudo eclipsa la posibilidad de un análisis estético marginado por la inaccesibilidad metodológica “ortodoxa” de su especificidad. Así, la personal actividad generadora del autor con respecto al material y las etapas de su actividad verbal, su particular organización y actitud orientada al contenido, representa la unidad de la forma estética: su personal separación y yuxtaposición de los elementos materiales compositivos, así como la elección de los mismos, se orienta a la individualización de un contenido realizado en una forma estética única, en una unidad subjetiva que se relaciona libremente (valorativamente, estéticamente, éticamente) con un contenido ideológico que subvierte.

Otra característica de la forma estética y la actividad de la forma la representa la actividad generadora<sup>122</sup> de la palabra significativa: la actividad del autor se constituye en actividad de la valoración y la organización y la composición de las conexiones de las relaciones verbales. La unidad de esta actividad relacional valorativa es subjetiva, “percepción específica de la iniciativa semántica del sujeto-creador”, y está determinada axiológicamente por dichas conexiones y por el tono y la afinidad emocional y volitiva que aporta el “plano psicológico”: “la actividad generadora conquista las relaciones verbales significativas”.

“Naturalmente, también en la novela, la actividad que genera la palabra permanece como principio conductor de la forma (si la novela es verdaderamente una obra de arte). Pero esa actividad carece por completo de aspectos orgánicos, físicos: estamos ante una actividad puramente espiritual de generación y elección de las orientaciones, las condiciones, las actitudes axiológicas; ante una tensión interna de contemplación espiritual finalizadora y

---

<sup>122</sup>*Ibid.*, pág. 70-71.

de comprensión de los grandes conjuntos verbales, de los capítulos, de las partes, y, finalmente, de la novela entera” (*ibíd.*, pág. 72).

La forma estética para Bajtín se realiza a partir de la actividad organizada desde el interior de la “personalidad creadora subjetivo-positiva” del autor como elemento constitutivo del objeto estético (contenido que tiene forma, forma del contenido), que proporciona la individualidad de la finalización de la forma estética, su “actividad sin forma, pero que da forma” impregna el material y se diferencia de la determinación y organización exterior formal: ser sujeto activo(autor) y ser objeto pasivo (personaje).

### 3.1. La translingüística

La poética de Bajtín se plantea en términos de una teoría crítica de la cultura: translingüística<sup>123</sup>. En la lectura semiótica de Sánchez Mesa<sup>124</sup> que presentamos a continuación representa una alternativa al diálogo semiótica y deconstrucción en la filosofía del lenguaje y la teoría literaria, que se desarrolla entre la Estética de la identidad y la Estética de la oposición a partir de la noción de género discursivo y la isotopía o estructura profunda de los textos.

La filosofía del lenguaje <sup>125</sup>de Bajtín intenta liberar la poética del imperio de la lingüística, ocupada con los aspectos lógico-semánticos de la significación al margen de su dimensión comunicativa. Esta preocupación suscita el interés de Bajtín por crear una nueva ciencia que en sus primeros escritos denomina *estudio o ciencia de las ideologías* o sociología, y más tarde al referirse al discurso novelesco, metalingüística. Esta perspectiva del lenguaje manifiesta el interés de Bajtín por incluir el aspecto ideológico como lugar de ausencia en la investigación -la casilla vacía que diría Ricoeur- que demanda su lugar para comprender la naturaleza del lenguaje y de la literatura como experiencia límite del mismo.

---

<sup>123</sup> El término *metalingüística* aparece formulado como tal por primera vez por el propio Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (Madrid (1986): FCE. *Проблемы поэтики Достоевского*. Moscú (1979): Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo), que Todorov traduciría por *translingüística* para diferenciar la teoría bajtiniana. “Para nuestros propósitos, tiene capital importancia las facetas de la vida de la palabra, de las cuales se abstrae la lingüística, por eso nuestros análisis subsiguientes no son de carácter lingüístico en el sentido exacto, sino que más bien están relacionados con la translingüística, entendiendo por esta el estudio de los aspectos de la vida de las palabras –todavía no encauzadas a una disciplina determinada-, los cuales, con toda legitimidad, no han sido considerados por la lingüística” (pág. 264).

<sup>124</sup> Domingo Sánchez-Mesa Martínez, *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijail Bajtín*. Granada (1999): Ed. Comares, (pág. 125-185)

<sup>125</sup> *Ibid.*, pág. 125-ss.

De este modo, en opinión de Sánchez Mesa, Bajtín introduce un nuevo paradigma semiótico, la semiótica del sentido. Como veremos en el apartado dedicado a la estética y la ideología de la lectura de Beltrán, esta dimensión semiótica, significativa, representa el lugar de concurrencia de los fenómenos ideológicos que implican tanto la dimensión interpretativa, propiamente hermenéutica, como la dimensión semiótica, en tanto que fenómeno constructivo significativo. Por tanto, este primer momento de significación representa el punto de partida de los fenómenos comunicativos.

Sánchez-Mesa resume las características de la translingüística en relación a la semiótica: la semiótica estudia los procesos culturales en términos de comunicación que responden a un sistema de significación subyacente (modelo explicativo del proceso de significación); acto perceptivo y noción de *responsividad* como concepto clave para entender la *palabra* en tanto *enunciado*, que introduce la distinción semiótica de la significación y semiótica de la comunicación y la pertinencia de una teoría social del discurso. Como sabemos, todo signo se estructura en el proceso de interacción, es decir, por la determinación de la organización social y por las condiciones inmediatas de su interacción. Los signos dependen de los códigos socialmente establecidos y de las condiciones de interacción en que se produce la comunicación. “El concepto de signo manejado en la translingüística es el de signo ideológico. Según este no hay producto ideológico que no porte una significación y se presente como signo, ni signo que no sea portador de ideología<sup>126</sup>”. Este sentido creativo-generativo de la ideología en sentido significativo, y no apologético o dóxico -

---

<sup>126</sup> *Ibíd.*, pág. 130.

consecuencia perniciosa de la manipulación del proceso de constitución ideológica- caracteriza la función significativa.

Por otra parte, la noción de interpretante de Peirce, de la cual se ocupa detenidamente Ponzio<sup>127</sup>, también se relaciona con el proceso de comprensión de la translingüística: ambos acercamientos al proceso de significación estudian el signo desde una metafísica del referente. Bajtín y Voloshinov, en su preocupación por el problema de la comprensión centran la reflexión sobre el signo en el dominio de la ideología: “el signo y el significado no se producen y almacenan en las conciencias individuales, existen como tales en cuanto que circulan y se transforman en los procesos de interacción interindividual, a menudo conflictivos, de lo cual, además, se deduce la naturaleza social y material de la propia conciencia individual”<sup>128</sup>. El signo deviene así en la materialización de la comunicación social en cuyas formas y condiciones toman cuerpo los fenómenos ideológicos y la conciencia individual. La diferenciación entre conciencia social y conciencia individual aporta la fundamentación dialógica que manejaremos en nuestro análisis de los textos. La constitución social de la conciencia individual introduce la posibilidad de la reelaboración individual y artística, que permite, por tanto, la desimbolización y la resimbolización.

El enfoque de la semiótica bajtiniana se formula en torno a la ideología como sistema constructivo y generador –y modelador- de significados, bien a través de su integración, bien a través de su subversión: ambos procedimientos forman parte de un mismo fenómeno de construcción de significado que da cuenta de este modo del dinamismo del significado y de la resistencia del signo ideológico a ser absorbido en

---

<sup>127</sup> Cfr. 3.3.

<sup>128</sup> *Ibid.*, pág. 132.

formas cosificadas monológicas de carácter dóxico: el dinamismo y la actividad del signo ideológico genera nuevos significados y subvierte significados hipostasiados. Bajtín y Voloshinov, plantean el problema de la significación desde presupuestos diferentes a la semiótica estructural: más que la pretensión de la descripción exhaustiva de las posibilidades de significación contenidas en un sistema semántico cuyos componentes y reglas de combinación estructural son definidas funcionalmente; la translingüística evita la teoría de los códigos para centrarse en la investigación de las relaciones dialógicas en el interior del discurso, a partir de una teoría de los géneros discursivos. Bajtín concede además una función central a la palabra dentro del mundo de los signos, como material sígnico capaz de cumplir la función del soporte semiótico de las principales formas ideológicas de comunicación.

Sánchez-Mesa, en consonancia con Ponzio, y en general la interpretación semiótica de la obra bajtiniana, destaca las nociones de interpretante y semiosis ilimitada de Peirce en relación a la liberación de significado respecto del signo que en nuestro trabajo vinculamos a la función significativa de la ideología: “el interpretante de un signo es a su vez un signo y confirma el carácter mediado de la relación semiótica de significación. Esta función mediadora del interpretante se superpone a la que ya cumple el signo entre su objeto y su significante (se trata de una función triádica). Sin interpretante no hay signo posible, definiéndose además su identidad en su continuo desplazamiento en una cadena inagotable de interpretantes. El interpretante permite, por otro lado, entender que el significado no se encuentra contenido en el signo mismo sino en la relación entre los signos”<sup>129</sup>. Esta liberación del significado con respecto al signo, además de manifestar el carácter mediado de la

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, pág. 134



relación, abre un camino de posibilidades hacia una comprensión del signo a partir de su naturaleza significativa, de su función, aspecto que apoya nuestra tesis como vimos en el capítulo anterior dedicado a la función significativa de la ideología, cuyo carácter generativo es inherente a su constitución y previo a la función de disimulo y distorsión.

La teoría de la enunciación subraya la ductilidad semántica e ideológica, la ambivalencia y plurivocidad del signo y la inestabilidad esencial de la función símica. De este modo, Sánchez-Mesa plantea “la significación como el fruto de una dialéctica entre la autoidentidad y la alteridad del signo”<sup>130</sup>. Además, señala que el componente temático del signo, único real en la conciencia del hablante según Voloshinov, queda ligado a la esfera de lo ideológico a través de lo que Medvedev denomina proceso de evaluación. Este proceso de evaluación ideológica representa la principal resistencia al significado único que busca subvertirse en aras de una significación libre e individual. Sánchez-Mesa llega de este modo a la diferenciación entre semiótica cognitiva y semiótica literaria no porque sea aplicada a la literatura sino porque la literatura es su punto de vista<sup>131</sup>.

El proceso de significación según la translingüística para Sánchez-Mesa se caracteriza por la multiplicidad de sentidos, por la comprensión de la significación como proceso dialéctico (tema o sentido y significado sistemático), por el concepto de enunciado como signo discursivo y la situación de enunciación, por el planteamiento

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, pág. 138

<sup>131</sup> “La tesis de Ponzio, por lo demás relevante para entender lo que Bajtín entendía por literatura y el lugar que ocupa en su arquitectónica teórica, descansa en la suposición de que el discurso literario, por llevar a sus máximas posibilidades la alteridad constitutiva del lenguaje a base de una autoconciencia creciente de la misma, el que brinda a Bajtín la posibilidad de estudiar y entender el lenguaje de una forma distinta a la que dominaba en la lingüística de la comunicación, encerrada en la esfera *de lo mismo*, de la autoidentidad. Se reconoce así la alteridad de la palabra, no en el sentido de la *palabra del otro*, que exige una comprensión responsiva (dialogismo externo), sino de la palabra otra que suena en la propia palabra del sujeto” (*Ibid.*, pág. 141. Cfr. Ponzio 3.3.).

de la significación en el plano de la recepción (compresión dialógica), por la inextricable interrelación entre significación y *valoración* -este es el aspecto que más nos concierne- y por la concepción del lenguaje como proceso dialéctico entre identidad y variabilidad, entre “*iteratividad e iterabilidad*”.

Así, la dialogía interna de la palabra implícita en la escritura literaria representa el lugar de la alteridad de la escritura, extraposición, desdoblamiento, desplazamiento, extrañamiento y distancia: “el escritor carece de estilo y de situación, es aquel que ni posee ni pretende alcanzar el don de la palabra directa”. La escritura literaria proporciona la clave translingüística para superar las limitaciones metodológicas de la lingüística, que -como ya hemos señalado- solo es posible gracias a la *superación inmanente* de la literatura: estatuto privilegiado de la literatura<sup>132</sup>. Por este motivo, destacamos la preeminencia de la literatura por su capacidad significativa para subvertir tanto los límites científicos como los límites de la realidad a través de la función significativa y el pensamiento estetizante, que genera construcciones significativas que trascienden “inmanentemente” la materialidad.

Medvedev propone aplicar el concepto nuclear de *evaluación social* al conjunto de la enunciación de la *filosofía del lenguaje* (denominada por ellos ciencia de las ideologías). También Voloshinov, en su estudio de las relaciones sintácticas del discurso aporta una orientación sociológica para establecer las modalidades sintácticas (discurso directo, indirecto, indirecto libre). Bajtín y la translingüística, por su parte, en su estudio sobre Dostoievski, adopta una perspectiva crítica desde la especificidad de la palabra literaria: ángulo dialógico. Ponzio, a partir del tercer nivel de sentido, la significancia, relativa al campo del significante de Barthes, establece una controvertida

---

<sup>132</sup> Cfr. Ponzio.

semiótica de la significancia que se asienta en el texto y la escritura. Sánchez Mesa, sin embargo, no comparte la orientación triádica de la semiótica y le parece arriesgado distinguir la semiótica de Bajtín como una semiótica del significante en la misma línea de Kristeva, Derrida y Barthes y comparte la conveniencia de establecer la discusión en el interior del signo en tanto que signo ideológico señalada por Beltrán Almería. En opinión de Sánchez-Mesa, "siempre hay un punto de anclaje, una posición absoluta desde la que se ha enunciado, una responsabilidad y, por tanto, una evaluación social"<sup>133</sup>.

La comprensión del lenguaje como discurso representa el paso paradigmático de Bajtín hacia una teoría del lenguaje fundamentada en el enunciado al margen de la clásica distinción lengua/habla. Sánchez-Mesa advierte que, si bien su investigación parece inclinarse al habla, no es, sin embargo, una pragmática lingüística propiamente, y por tanto no se debe identificar con la noción de discurso de la translingüística. El concepto de discurso de Voloshinov como el *escenario del acontecimiento* de las relaciones dialógicas introduce la reflexión semiológica y la evaluación social en el lenguaje<sup>134</sup>.

Este nuevo enfoque manifiesta la necesidad de una disciplina adecuada al estudio de la naturaleza dialógica del fenómeno discursivo que se ocupe de dichas relaciones

---

<sup>133</sup> "El signo (origen de todo el conflicto) no es una *cosa* (positivismo), ni una forma abstracta e inmaterial (antipositivismo), ni la huella de una presencia imposible (posestructuralismo), sino el instrumento real y concreto de la comunicación social, el signo ideológico (Beltrán Almería, 1991: 51)" (*Ibid.*, pág. 152-3; cfr. Ponzio 3.3).

<sup>134</sup> *Ibid.*, pág. 155-ss.

dialógicas: la translingüística<sup>135</sup>. La teoría del enunciado polemiza con la tradición lingüístico-literaria coetánea, el *subjetivismo individualista* y el *objetivismo abstracto* y plantea la cuestión de la “forma existencial de la realidad lingüística”. Para Voloshinov el lenguaje existe en tanto que discurso y constituye la realización efectiva del sistema abstracto de la lengua en condiciones concretas de intercambio comunicativo (géneros discursivos) y reivindica el punto de vista del hablante en la reflexión del lenguaje. De este modo, el enunciado desplaza al sintagma y se instituye en unidad del intercambio verbal ideológicamente relevante en el análisis de la comunicación.

Para Sánchez-Mesa ni la descripción unidireccional emisor-mensaje-destinatario de Saussure ni las funciones del lenguaje en el esquema de la comunicación de Jakobson reflejan adecuadamente el proceso de enunciación. El determinismo contextual, especialmente en Voloshinov, no puede explicar todo el proceso de significación, y la noción de *contextos alejados* de Bajtín constituye una corrección a dicho determinismo a través de un modelo hermenéutico más enfocado a la categoría del tiempo que a la del espacio, *el gran tiempo* bajtiniano. El concepto de enunciado proporciona las condiciones de posibilidad del estudio de la ideología.

El concepto de enunciado bajtiniano pone de manifiesto la orientación materialista de su filosofía del lenguaje: el enunciado es un momento de la comunicación discursiva continua delimitado por el cambio de sujeto que se entiende como una totalidad (a diferencia de las unidades lingüísticas) y que está doblemente orientado hacia el objeto (función temática o referencial, intencional o valorativa) y hacia el resto de participantes del acto de comunicación y tiene un sujeto autorial (expresión

---

<sup>135</sup> M. M. Bajtín, óp. cit., pág. 65.

individual). Sánchez-Mesa señala la recuperación del sujeto autorial disuelto en el objetivismo abstracto, aunque sin ocupar el “trono del sentido” que tenía en la estilística: “Se explica así el que Bajtín estreche el vínculo entre la composición y el estilo de un enunciado y los aspectos intencional, expresivo y valorativo que el sujeto discursivo imprime a dicho enunciado y que el género discursivo permite identificar en la comunicación”.

Bajtín explica el proceso de construcción del discurso, como proceso semiótico de significación, a partir del concepto de *entonación expresiva* que, además, permite introducir la actitud emotiva y axiológica respecto al objeto de su discurso que apunta a la dialéctica entre lo individual y lo normativo social: en las palabras de nuestros enunciados percibimos un doble matiz, uno propio del género discursivo adoptado, y otro individual correspondiente al contexto enunciativo. La asimilación de la palabra ajena se deduce de la idea clave de Bajtín del enunciado como respuesta, que manifiesta la “continuidad entre una teoría de la enunciación y una teoría de los géneros discursivos”<sup>136</sup>.

Para Sánchez-Mesa la translingüística representa un cierto “realismo lingüístico”, una reacción materialista frente al idealismo racionalista del convencionalismo saussuriano. La insistencia de Bajtín en el aspecto evaluativo-ideológico del uso lingüístico como auténtica realidad de la lengua, con especial atención a la función referencial y la relación dialógica entre texto y contexto, relativiza la distancia desde la que estructuralismo estudia la relación entre signo y objeto designado y su carácter

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, pág. 164.

arbitrario y vincula la realidad socioideológica y material que Bajtín llama mecanismos *reales*: los géneros discursivos.

“Y ello es posible al sustraer la citada función referencial del coto de la teoría de los códigos e instalar la reflexión en el espacio de la ideología, de la evaluación social [...] La dialéctica entre identidad y alteridad, entre unidad y diseminación, entre sincronía y diacronía, entre tradición y cambio histórico, son las distintas caras de un proceso complejo en que resulta de capital importancia el giro hacia el discurso en la discusión contemporánea sobre el lenguaje. Hablar de discurso nos permite comprender la actividad humana en su multiplicidad de prácticas semiótica (ideológicas) y captar la condición histórica, material, construida y provisional de todas ellas y de sus productos” (*ibíd.*, pág. 165-6).

El origen de los géneros discursivos de Bajtín, aunque de forma embrionaria, se puede entrever en el primer Bajtín, el Bajtín más “estético” objeto de nuestro análisis. La confusión de los formalistas del objeto estético (la obra) con el texto genera una indistinción entre las formas compositivas (puramente técnicas, estética formalista tradicional) y formas arquitectónicas (categorías estéticas). Cada forma arquitectónica se realiza por medio de procedimientos compositivos, y las formas compositivas responden a una forma arquitectónica: las formas arquitectónicas determinan la elección de la segunda y son *formas de valor espiritual y material del hombre estético*, es decir, presente más allá del dominio artístico. Como señala Sánchez-Mesa, el proyecto inicial de Bajtín de una estética general, contrasta con planteamientos posteriores más sociológicos.

Ciertamente, resulta llamativa esta evolución, sin embargo, este desarrollo más bien demuestra el interés por superar la tautología estética en torno al problema metodológico, que no se encuentra en el nivel de la lengua abstracta. En cierto sentido

parece “traicionar” la especificidad del objeto estético y las formas arquitectónicas, pero, por otra parte, la fundamentación de la subjetividad en la enunciación y la dimensión comunicativa que aporta el discurso a la teoría, permite enlazar la estética desde presupuestos comunicativos (semióticos y hermenéuticos). Así, la noción de *punte* o *mediación* de la enunciación de la lengua al discurso, aun siendo muy controvertida, proporciona el acceso a la dimensión ideológica del ser humano, que, efectivamente, se construye genéricamente (a imagen de la lengua y los sistemas significantes por analogía de sistemas) y manifiesta la base “material” cognitiva y estructural de la conciencia. Solo de este modo se entiende la evolución de las formas arquitectónica a géneros del discurso (protoformas de la elaboración genérica).

Este aspecto de los géneros del discurso, aun siendo muy sugerente, lo dejamos para otra ocasión para no alejarnos demasiado de nuestra investigación. No obstante, se debe señalar el carácter modelizador de la enunciación en la conciencia humana y de la elaboración genérico ideológica de la misma: este es el sentido que nos interesa para comprender la evolución de la estética inicial al desarrollo genérico, que realmente no es tan incoherente con la formulación estética inicial, sino que precisamente da cuenta de la forma en que la conciencia se construye a través de códigos (a este tema ya nos hemos referido en varias ocasiones) lingüísticos y culturales y de estrategias cognitivas (adquiridas y heredadas): la referencia a la unidad de la cultura de los fenómenos artísticos está presente ya en nuestro joven Bajtín de referencia donde se encuentran en origen todos los temas de su teoría. La relación género-ideología es por supuesto muy atractiva y tentadora, pero hay que restringir las líneas de investigación inabarcables para una única y cansada conciencia humana que además prefiere seguir a la deriva en el limbo estético. Para nuestro

enfoque, nos interesa más la subversión genérica que finalmente solo es una protoforma genérica que, sí consigue comunicar y generar significado, será solo una cuestión de tiempo que la cultura lo absorba y lo procese genéricamente. También destacamos transversalmente la potencial relación con la estilística que constituye una línea de investigación muy sugerente y poco secundada.

Sánchez-Mesa distingue dos grandes tendencias del concepto de género en la historia de los estudios teórico literario: por una parte, la perspectiva esencialista de los universales literarios de García Berrio, expresión y representación del mundo, de base estructural-antropológica y cultural “profunda”, centradas en el significado o esencia de un género y, por otra parte, la perspectiva sociológico-historicista de las transformaciones en relación al medio social y cultural, el género como institución literaria. Los géneros al constituir formas de interacción social, funcionan como vehículos de significación socioideológica. Este representa el aspecto del los géneros que se relaciona con nuestro estudio. Los géneros literarios no son una acumulación de técnicas y recursos, sino formas constructivas (creativas) en sí mismas que ayudan a comprender nuevos aspectos de la realidad en cuanto le dan forma en la representación artística: las “grandes formas arquitectónicas” de Bajtín.

“La insistencia de la naturaleza social e ideológica del enunciado literario permite, con ayuda de conceptos como el de evaluación social, entonación o finalización, esbozar una auténtica poética social que dé cuenta de forma satisfactoria de la evolución histórica de los géneros. Por lo demás, no hay que olvidar que la cuestión de los géneros está íntimamente ligada, y no sin polémica, al problema de la especificidad de la literatura, de la posibilidad de un lenguaje literario” (*ibíd.*, pág. 175).



El problema de la dificultad metodológica que presenta el estudio de la comunicación artística se debe considerar desde una conceptualización puramente estética; como veremos detenidamente, se debe comprender desde su propia especificidad, desde un pensamiento estetizante que le aporte conclusividad.

La comunicación artística no es una más de los tipos de comunicación social que se realiza a través de la *situación* y la orientación social del enunciado de Voloshinov (formas estables de comunicación), que no distingue rasgos distintivos o específicos de lo literario y solo apunta a su no dependencia del contexto inmediato de enunciación. La poética sociológica del círculo de Bajtín destaca la doble orientación de la valoración de los aspectos formales hacia el lector y hacia el tema o enunciado:

“La literatura para Voloshinov es un tipo discursivo de comunicación social ideológica, una forma enunciativa cuya especificidad vendrá dada por las relaciones entre los tres componentes fundamentales de los que se deducen determinados rasgos estilísticos (autor, lector y héroe)”<sup>137</sup>.

En opinión de Sánchez-Mesa, el proyecto de un libro sobre los géneros discursivos, esbozado en su artículo “El problema de los géneros discursivos” insiste en el carácter socialmente orientando del enunciado y la noción pragmática de género como mediación discursiva. Para Bajtín los hablantes asimilan los géneros discursivos, tipos de enunciados *relativamente estables* respecto a su tema, su composición y estilo, en el proceso de la comunicación social y funcionan como unidades semánticas del discurso. La distinción clave de Bajtín entre géneros discursivos primarios (simples), producto de la interacción directa con la realidad cotidiana, y secundarios (complejos), surgidos en la esfera de la comunicación cultural más compleja, que absorbe,

---

<sup>137</sup> *Ibíd.*, pág. 179.

transforma y reelaborar los primarios, manifiesta el interés de Bajtín no tanto por la literariedad como por el funcionamiento del discurso y la comprensión histórica del mismo y por las características dialógicas del enunciado como opción metodológica.

La palabra del discurso ajeno en el enunciado apunta a una estilística social de fundamentación translingüística. El género en la historia de la literatura sitúa la *especificidad literaria* no en la función poética, sino en la diferencia de “grado de otredad”. Los géneros representan plataformas de “refracción de la individualidad” del hablante o autor. Los géneros literarios son inseparables del problema del estilo<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, pág. 185.

### 3.2. La poética sociológica

Como señala Vicente Gómez<sup>139</sup>, la denominación de *poética sociológica* aparece ya formulada por el propio Mijaíl Bajtín en sus primeros escritos -precisamente en el trabajo objeto de nuestro estudio, “El problema del contenido, el material, y la forma en la creación literaria”<sup>140</sup>- para hacer referencia a la teoría estético-literaria de su pensamiento (“ideología”) crítico y antropocéntrico, a cuyo diálogo incluiremos también la lectura y las observaciones de Beltrán Almería al respecto.

La repercusión de este trabajo temprano en la investigación se debe al carácter fundacional de los planteamientos expuestos que vitalizan y justifican la oportunidad y la pertinencia de los estudios de teoría literaria como lugar desde donde formular las preguntas fundamentales acerca del pensamiento estético-filosófico; permite subvertir la materialidad de los fenómenos culturales en tanto que códigos ideológicos. En este trabajo realizado en los años veinte de carácter abierto e inconcluso, Bajtín señala insistentemente las preguntas fundamentales y originales del fenómeno de la creación verbal como construcción signifiante de orientación perceptivo-intuitiva y axiológica que manifiesta la tensión filosófica que tiene lugar en el sujeto, que se objetiva en busca de una nueva subjetividad producto (ideologema) de la valoración (evaluación) crítico-ideológica individualizada, como “filosofemas estetizados”<sup>141</sup>.

---

<sup>139</sup> F. Vicente Gómez, “La teoría estético-literaria de Mijaíl Bajtín: la poética sociológica” en *Bajtín y la literatura: Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*: Madrid, UNED (págs. 67-80). Madrid (1995): Visor Libros

<sup>140</sup> Óp. cit., Bajtín, 1924:1975, Cfr. 4.

<sup>141</sup> Como indica Holquist, el término *ideología* en ruso significa sistema de ideas: *filosofema* e *ideologema* en este sentido son intercambiables con respecto a su relación con el enunciado. M. M.

En nuestro texto de referencia sobre la fundamentación filosófico-estética de 1924, Bajtín se inclina por el uso del concepto *filosofema* para referirse a la forma estética significativa, como realidad especial que representa el punto de vista filosófico de la conciencia modeladora, que relaciona con los criterios de la filosofía intuitiva y la actividad espiritual de una posición axiológica, que genera un nuevo plano axiológico: el plano de la existencia estética (*filosofema estetizado*) y las formas arquitectónicas. El concepto de *ideologema* aparece desarrollado en *El Discurso de la Novela* de 1934-5, es decir, en el enfoque “descriptivo” estilístico y el uso discursivo-enunciativo.

En nuestra opinión, la principal aportación de Bajtín a la teoría literaria es de carácter fenomenológico de inspiración husserliana (la obra literaria como concreción material, social e histórica), como indica Vicente Gómez, y, en este sentido, se correlaciona con la hermenéutica crítica de Ricœur y la crítica sociológica de Habermas que proporcionan las condiciones de posibilidad del análisis metodológico de la ideología en el texto literario narrativo que veremos comparativamente en nuestros textos. A este respecto, Beltrán Almería señala que el pensamiento bajtiniano representa el pensamiento de la trascendencia de fundamentación estética. Para nuestros propósitos, la *filosofía sistemática general*<sup>142</sup> representa el punto de partida metodológico que más adecuadamente describe el origen del fenómeno mismo de la creación literaria y el concepto más apropiado a su naturaleza significativa.

Este punto de partida ofrece una gran resistencia metodológica que dificulta la elaboración de una poética en sentido convencional, que, sin embargo, representa la mejor descripción de su especificidad: la resistencia metodológica es la característica

---

Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M.Bakhtin*. M.Holquist. Austin (1981): University of Texas Press (pág. 429).

<sup>142</sup> Cfr. 4.

más distintiva de su constitución y es, por tanto, la mejor definición de su naturaleza (auto-explicativa) autotélica. La aceptación de esta resistencia e inadaptabilidad a la formulación científico-metodológica manifiesta el carácter intuitivo de la fundamentación del fenómeno estético, del pensamiento estetizante y el carácter fenomenológico y filosófico del objeto estético. En resumen, anticipándonos de forma sinóptica a nuestra comprensión de la creación literaria: el ideologema artístico representa la “estetización” de un fragmento de la realidad (ideologema extra-artístico), construido a partir de *filosofemas estetizados* que la unidad intuitiva yuxtapone de forma significativa y que representa la superación inmanente del material, y la subversión deontológica de la realidad.

Para nuestro trabajo, el concepto de yuxtaposición posee un valor capital con respecto a la ordenación del material en relación al contenido y la sintaxis ideológica de la obra. La particular selección, ordenación y relación sintáctica de los elementos del objeto estético (contenido, material y forma, y las respectivas subcategorías) determinan la individualidad y la singularidad de la obra que el *aislamiento* del acontecimiento, el fragmento, finaliza.

La ordenación sintáctica de los elementos del contenido estético, es decir, de los elementos que se relacionan con lo temático-axiológico, con lo ideológico (semántico) y la particular ordenación de los elementos que participan en la construcción de la unidad de la forma del objeto estético, adquieren conclusividad y unidad e individualidad: la correlación del contenido, material, y forma es de carácter sintáctico-ideológico. La orientación del contenido hacia la forma en su insoluble correlación abarca la composición del objeto estético en su totalidad y proporciona la

unidad estética. La creación, la composición, en relación al contenido de la forma, manifiesta las relaciones sintáctico-ideológicas (sintáctico-semánticas, *compuesto químico*) entre los diferentes elementos que participan en la realización del objeto artístico. La intuición de la especificidad estética responde a criterios filosóficos (filosofema). La sintaxis ideológica da cuenta de la ordenación del material compositivo y determina la forma del objeto estético.

Para la comprensión de la selección y la ordenación de los elementos que participan en la construcción e interpretación del significado nos serviremos de criterios hermenéutico-críticos -como ya señalamos en el capítulo anterior. Así pues, las relaciones sintáctico-ideológicas del objeto artístico constituyen la creación individual del significado estético: la significación artística es una individualización de sentido, una evaluación (valoración), una crítica dialógica, una composición ideológica creativa que transforma la ideología (ideologema externo) acrítica o “maléfica” en una ideología crítica y generativa (ideologema estético); representa la superación de la significación ideológica material social a través de la composición sintáctico-creativa de los elementos que componen la constitución ideológica como proceso de codificación de los fenómenos de construcción de significado, es decir, de los fenómenos ideológicos, que de esta manera dan cuenta de la constitución de su estructura. Así, la poética histórica, la poética sociológica, y la poética de la composición –la hermenéutica, la crítica, y la sintaxis formal- ponen de manifiesto la naturaleza ideológica de los fenómenos de representación social y artística.

En esta misma orientación, los conceptos de sociolecto e idiolecto en sentido amplio indican la reinterpretación y la personal selección que los sujetos elaboran a

partir de los ideologemas extra-artísticos en relación a la reelaboración que tiene lugar en la individualización del mismo y cuya máxima expresión tiene lugar en la creación verbal artística. Sobre la cuestión de la filosofía del lenguaje insistiremos más adelante.

La lectura sociológica de Vicente Gómez relaciona las conclusiones de *El Método formal en los estudios literarios* (1928) de Medvedev donde ya se plantea la necesidad de formular una Ciencia de la Literatura que explique la “obra literaria como concreción ideológica [...] que se constituya como una rama de la ciencia de las ideologías”. La literatura planteada como lenguaje social, como parte de la realidad ideológica a la que pertenece (*ambiente ideológico* o cultura), precisa de una poética teórica sociológica que dé cuenta del *horizonte ideológico* en el contenido y sus funciones en la estructura artística (ideologema extra-artístico, ideologema artístico).

De este modo, la primera tarea de la poética sociológica se ocupa de la constitución ideológica<sup>143</sup>, de la materialización de la realidad social en la estructura de la obra, que Bajtín denomina “ideología”: la “ideología” es la expresión organizada de las relaciones materiales de la existencia real de los miembros de la comunidad. La realidad objetiva de los signos sociales posee una significación ideológica capaz de generar e integrar los parámetros del *horizonte significativo* del grupo que se constituyen de este modo en leyes de la comunicación semiótica producto de la interacción social. Así, la realidad de los fenómenos ideológicos es la misma que la de los signos, y el “producto ideológico” generado a partir del ambiente ideológico o cultura se denomina *ideologema*.

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, pág. 69-70

Para Bajtín el estudio de la constitución ideológica le corresponde a la Ciencia de las Ideologías por el carácter semiótico filosófico que proporciona cierta unidad al concepto como proceso significativo y que se vincula a la filosofía del lenguaje o translingüística. La poética sociológica se ocupa del hecho literario, como hecho ideológico específico.

En estas primeras conclusiones del círculo de Bajtín acerca de los fenómenos culturales ideológicos encontramos las condiciones de posibilidad para una instancia hermenéutica (“reconocimiento”), que evidencie la perspectiva histórica de dichos fenómenos, y, por otra parte, de la instancia crítica (“desafío”) que se oriente hacia la ciencia de la Ideología y la crítica, como señalábamos en el capítulo anterior con respecto a Ricœur.

El enfoque semiótico de la poética sociológica como lugar de concurrencia de ambas instancias sirve de marco metodológico a ambos propósitos. La poética sociológica entiende la ideología en términos semióticos, como fenómeno cultural que se constituye necesariamente en forma de código compartido con la comunidad histórico-contextual, cuya máxima manifestación tiene lugar en los fenómenos del lenguaje.

Vicente Gómez destaca que, en la poética socio-ideológica de Bajtín, la relación entre la obra literaria y la ideología se fundamenta en criterios de comunicación ideológica. La realidad interpretada ideológicamente se introduce en la obra literaria y toma forma artística: el componente ético-filosófico es absorbido por la unidad



artística y genera un nuevo componente químico, no mecánico, con las características de la ideología artística.

Así, para Vicente Gómez, en la misma línea que Ponzio<sup>144</sup>, la teoría estético-literaria de Bajtín se caracteriza por la “sociabilidad e historicidad immanentes” del concepto de *alteridad*, del *compuesto químico*, y de su antropología filosófica, donde prima la conciencia sobre el ser (extraposición y excedencia de visión): la realidad humana es una realidad dialógica. Además –como ya señalamos en el capítulo anterior con respecto al encuentro epistemológico de Ricœur, Habermas y Bajtín en la fenomenología de la intersubjetividad husserliana y la acción comunicativa- destaca también las nociones de alteridad y dialogía que revitalizan semióticamente la categoría de intersubjetividad y “sumerge a los signos en la realidad histórica y social que son originados”. La noción de *compuesto químico* de la forma artística se relaciona con la especificidad del objeto estético; los valores sociales e históricos, los ideogramas extraartísticos, penetran en la obra de un modo *inevitable e indisoluble* e impregnan a todos sus constituyentes: contenido, material y forma.

Vicente Gómez realiza una lectura sociológica de nuestro artículo de referencia primaria, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”<sup>145</sup>. Con respecto al contenido Vicente Gómez destaca el vínculo que establece Bajtín entre realidad y arte en términos semióticos. La realidad social como objeto de representación artística extraída del *continuum* del mundo, *fragmento* sometido a una nueva unidad significativa que restituye la conclusividad (unidad intuitiva). La realidad social se constituye en contenido esencial de la obra y solo se opone al arte en tanto

---

<sup>144</sup> Cfr.3.4.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pág. 73.

objeto de investigación u objeto de juicio ético. Dicha realidad no es una materia inerte, sino evaluada ideológicamente. La actividad estética confiere a la realidad inconclusa unidad y conclusividad en la ficción y la forma artística transporta el contenido a un nuevo plano axiológico (valorativo): la construcción artística, la existencia orientada sobre sí misma al plano de lo bello. El tema es el contenido puesto en forma.

La realidad del material<sup>146</sup> también es social e histórica y su naturaleza igualmente ideológica. El material verbal, el lenguaje, constituye el fenómeno ideológico por excelencia: la obra literaria se materializa en un lenguaje ya ideologizado, ya estratificado y por tanto lenguaje social e histórico. El lenguaje se vuelve a ideologizar en la voluntad artística en una construcción estética significativa: el proceso de creación del objeto estético, es decir, un contenido que se realiza materialmente en una forma, constituye un proceso de transformación sistemática de una construcción verbal en una construcción arquitectónica de un suceso estéticamente acabado. El material verbal inmanente del lenguaje no puede explicar su determinación artística, precisa de una superación filosófica y estética: crítica fundamental que el círculo de Bajtín hace al método formal y a los formalistas rusos en su caracterización del lenguaje literario como desviado o desautomatizado.

El concepto de forma<sup>147</sup> de Bajtín intenta superar la noción formalista de *procedimiento*. Para Bajtín la forma es la auténtica definición del objeto estético y literario y el objeto mismo de la poética sociológica. “La forma es esa unidad constructiva superior que permite el paso de la palabra directa a la palabra objetivada,

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, pág. 75.

<sup>147</sup> *Ibid.*, pág. 77.

y que abraza y da una conclusividad ideológica, totalmente autosuficiente a un contenido –ya evaluado socialmente- en un material –también evaluado-. En la construcción de esa conclusividad es donde reside el sentido estético de una obra de arte y de una obra literaria. La forma respecto al contenido se concreta a partir de la función –evaluatora- del aislamiento o separación de la realidad de su propio devenir, haciéndola avanzar hacia una nueva objetividad, acabamiento. La ficción es la expresión positiva de ese aislamiento y de la función evaluadora. Respecto al material, la actividad creadora de la forma se especifica en la función –evaluatora- de la selección y disposición de un determinado material verbal (lenguaje social). La actividad creadora de la forma es una actividad consciente y significativa (ideológica) de la subjetividad del autor, que constituye una objetivación específica producto del acabamiento y la conclusividad axiológica de un contenido.

La poética sociológica de Bajtín aun teniendo un carácter orientativo abre un camino integrador en el estudio de la creación literaria y reclama un enfoque sistemático filosófico y estético- que considere su naturaleza signifiante y estética.

“La explicación bajtiniana del *contenido* proporciona una explicación convincente de la constitución de la ficcionalidad estético-literaria. Asimismo, su definición de *forma* permite devolver a esta noción su pleno sentido de construcción signifiante, lejos de acepciones meramente técnicas o idealistas. La forma como resultado de la interacción de un contenido, de un material, y de una voluntad artística define a la obra literaria, al texto literario no sólo como unidad ficcional, sino también como unidad constructiva específica, como totalidad arquitectónica de sentido. Abre, además, un inestimable camino para el tratamiento estético y pragmático de los géneros discursivos”.

Vicente Gómez destaca de la teoría estético-literaria de Bajtín el concepto integrador de construcción significativa desde el punto de vista de la filosofía general sistemática en consonancia con el enfoque de nuestra investigación.

La ideología a menudo se relaciona más con la representación que con la interpretación en primera instancia como vimos con Ricœur, es decir, si atendemos solo a la función justificadora de la ideología (en este sentido conocimiento ya fijado, que representa y “sustituye” a algo en cierto sentido) que cosifica y anula la función principal de la ideología; la evaluación es un momento crítico “individual” en relación con el conocimiento, la interpretación, la restauración del valor generativo de la función significativa de la ideología a través de la valoración crítica. La representación es un canon cultural, un código, es decir, la representación es el género primario y la evaluación el género secundario, individual, la modelización secundaria, *explicar y comprender*.

Del enfoque bajtiniano acerca de la comprensión del fenómeno estético en general y de la creación verbal destacamos la que quizá sea su principal aportación a los estudios literarios: la comprensión del fenómeno estético es su especificidad de base filosófico intuitiva, cuya naturaleza es aceptada por la realidad y la persistencia de su recurrencia que, como ya hemos señalado, no precisa necesariamente de un estatuto o formulación científica. Esta es una objeción común infundada que recibe la estética, pues el principio de repetición es puramente científico y metodológico, que aporta cierta consistencia metodológica: abre el espacio a la construcción significativa

y el filosofema, como construcción que ofrece conclusividad a un momento aislado de la comprensión de alguna realidad del mundo aislada de forma individual.

El concepto más productivo desde nuestra perspectiva lo representa el fenómeno estético *per se*, no la autoría o la determinación de la subjetividad, que precisamente iguala en cierto sentido y subsume la personalidad del autor, aun siendo este el transformador. La comprensión intuitiva de la transformación que representa el fenómeno estético, genera la construcción significativa y se concibe desde presupuestos filosóficos.

La intuición artística, la intuición significativa, constituye el momento fundacional de la creación estética que se dirige hacia un contenido que percibe y cuya realización en una forma estética constituirá el objeto estético. Por tanto, la principal característica, y la principal aportación de Bajtín a la teoría, la proporciona su apoyo y su aceptación del fenómeno estético como realidad extramaterial de fundamentación estético-filosófica de carácter general. La premisa del análisis estético, como insiste Bajtín en varias ocasiones, la representa la especificidad del objeto estético entendido desde la óptica de la filosofía general sistemática y se relaciona con la intuición ideológica significativa, en tanto que generadora y codificadora de significados. En este sentido, se pueden relacionar con la poética sociológica, en tanto que fenómeno de la comunicación pragmática (fenómenos culturales), la relación material con la realidad extraestética y con la subversión de los significados hipostasiados que constriñen e unifican el pensamiento a través de la codificación social.

### 3.3. La estética literaria

Para Beltrán Almería<sup>148</sup>, a pesar de la vasta y dispar bibliografía que han generado los estudios de la obra del pensador ruso, la investigación se encuentran todavía en la superficie de su pensamiento a causa de la “incapacidad del pensamiento común de nuestra época para leer a Bajtín”.

Esta incapacidad probablemente se deba en cierta medida a la constitución racionalista y positivista de la conciencia colectiva donde la constitución del pensamiento está condicionada por las estructuras culturales. Cabe señalar a este respecto el debate de la época acerca del estancamiento en formas (ideológicas) hipostasiadas de corte estructuralista, metodológicamente, y realista desde de el punto de vista creativo –que además nos sirve de hipótesis *ad hoc* del funcionamiento de los procesos ideológicos.

La discusión sobre la posmodernidad y el posestructuralismo presenta una controversia tautológica de difícil superación que gira sobre sí misma. Dicha imposibilidad de superación representa un buen ejemplo de cómo la conciencia y las estructuras de pensamiento están condicionadas por la cultura y las estructuras ideológicas, que inevitablemente determinan la conciencia –y en este sentido se relaciona con el concepto de género-, dificultando el pensamiento libre de constricciones culturales.

---

<sup>148</sup> L. Beltrán Almería, “Ideología y estética en el pensamiento de Bajtín”, en en *Bajtín y la literatura: Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*: Madrid, UNED Madrid (1995): Visor Libros (págs. 53-66)

En esta misma orientación se sitúa nuestro enfoque acerca de las posibilidades dialécticas de la ideología para una subversión de dichas constricciones a través de construcciones significantes alternativas que permita subvertirlas: el objeto estético en su nueva conclusividad producto de la selección y la ponderación valorativa que descubre un plano axiológico propio representa la potencialidad transgresiva de la crítica bajo el elemento filosófico que renuncie a estatutos de cientificidad que, como ya vimos en Habermas, sustituyen el poder emancipador del interés de una crítica ideológica en favor de fines de control social.

La lectura de Beltrán Almería distingue una triple ruptura categorial metodológica en los ámbitos del pensamiento<sup>149</sup> de Bajtín: científico, estético e ideológico.

La ruptura estética para Beltrán Almería se determina por su pensamiento de carácter antirretórico: la separación entre estética y retórica es una reivindicación constante del fenómeno literario frente al “sucedáneo retórico”, motivo por el cual se esfuerza en elaborar una teoría de los géneros discursivos alternativa.

En Bajtín, autor y destinatario representan la dimensión subjetiva del género a diferencia de la retórica que abstrae al destinatario. La oposición entre arte y retórica ya está presente en la *Crítica del Juicio* de Kant, aunque los antecedentes se remontan a la Antigüedad, en los diálogos platónicos, *Hippias Mayor*, y en la máxima socrática *estética no es retórica*. Para Beltrán, Platón y Bajtín critican el fundamento teórico-lingüístico de la retórica, y Kant solo su “inutilidad” y añade *ad hoc* la observación de

---

<sup>149</sup> Cfr. Ponzio 3.4.

Pozuelo Yvancos<sup>150</sup> para quien la idea del lenguaje literario como *desvío* es una posición retórica.

Por último, afirma que esta diatriba finaliza en “el atajo aristotélico de la mimesis-imitación-ficción”, aunque este atajo no resulte válido para Platón, Kant, Bajtín ni Beltrán Almería quien considera, sin embargo, que la estética de la responsabilidad representa la verdadera ruptura categorial con respecto a la retórica. Para Beltrán, la consideración bajtiniana de la razón estética como “momento de la razón práctica” implica el abandono de la abstracción teórica por la vitalidad del hecho responsable que se orienta hacia una metodología de las Ciencias Humanas y “hacia una filosofía del acto ético”<sup>151</sup>: la razón práctica (ética, política y cultura) y el principio de unidad responsable. El método de la comprensión responsable se fundamenta en los conceptos de verdad como acontecimiento, percepción estética no psicologista (pensamiento emotivo-volitivo como actitud de conciencia conscientemente responsable) y en el análisis del fenómeno estético. Dos momentos fundamentales de la comprensión de la experiencia estética son la empatía y la objetivación.

La ruptura de la comprensión responsable constituye otro de los puntos de unión entre el pensamiento estético-ideológico bajtiniano, la crítica de las ideologías de Habermas y la hermenéutica crítica de Ricœur. Los tres autores desde enfoques diferentes se orientan hacia el cambio cualitativo que constituye la perspectiva de la ética responsable (principio de la unidad responsable y respondente) no solo en

---

<sup>150</sup> “La narratología ha crecido explícitamente como una teoría retórica –aunque muchos prefieran llamarla simplemente sintáctica. Desde las corrientes más modernas y en especial desde la deconstrucción, se ha negado que la literatura sea otra cosa que retórica. Paul de Man ve precisamente en la retoricidad la esencia del lenguaje literario, un dominio en el que se puede constatar de la manera más evidente que un lenguaje no retórico es pura ilusión”, Pozuelo Yvancos (1988:152).

<sup>151</sup> M. M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona (1997): Anthropos Editorial.



sentido de demanda de responsabilidad del acto como elemento revolucionario y emancipador, sino como lugar de superación y trascendencia de los fenómenos ideológicos que abre un espacio a la responsividad de los mismos. La responsividad y responsabilidad que implica la perspectiva ética, solo posible a través de la comunicación, la crítica (valoración, evaluación) y el reconocimiento del *otro*, subvierte las estructuras de dominación ideológica desde la base de no aceptación de posturas monológicas que excluyan toda posibilidad crítico-valorativa (evaluativo ideológica) de fundamentación axiológica.

Por tanto, el paso de la razón estética como un momento de la razón práctica se debe entender en este sentido que Beltrán y Gardiner interpretan como un neokantismo, momento kantiano donde los enfoques de Ricœur, Habermas y Bajtín se encuentran y establecen las condiciones de posibilidad de un pensamiento estetizante crítico: la estética ya contiene ese momento evaluativo valorativo implícito que, sin embargo, como apunta Beltrán, se ha visto constreñido por las formulaciones retóricas del fenómeno estético.

Así, el pensamiento emotivo-volitivo de la experiencia estética como unidad responsable representa la ruptura estética de la retórica hacia los géneros discursivos, hacia una comprensión respondente y responsable: la estética de la responsabilidad se orienta hacia la razón práctica. De este modo, reivindica el valor crítico y transformador resultado de la construcción significativa que representa el objeto estético y eleva la visión estética y las virtualidades del fenómeno literario a un conocimiento privilegiado y libre –por ser un conocimiento evaluado axiológicamente, un conocimiento que ha pasado por el momento revolucionario y subversivo del acto

ético-responsable. Así, y sin restar ningún espacio ni ningún valor a la visión estética, el pensamiento estetizante de la literatura consigue trascender, superar, y subvertir las construcciones ideológicas monológico-materiales en busca de una nueva significación ideológica que restituya la capacidad evaluativa inherente (función significativa).

La estética de la responsabilidad del pensamiento estetizante se orienta hacia la razón práctica sin subordinarse, sino complementando y aumentando la consideración de la visión estética en su propia especificidad significativa, reivindica la especificidad significativa: filosofía de la literatura. Este “nuevo” enfoque del fenómeno estético abre el discurso epistemológico de las ciencias de la literatura hacia las ciencias críticas (sociología), la hermenéutica y la crítica ideológica pero sin igualarse con ellas, sino como un elemento de su especificidad estética como veremos a continuación donde Beltrán considera se produce la segunda de las rupturas categoriales del pensamiento de Bajtín, la ruptura científica, que muy oportunamente considera un pensador de la posmodernidad: la estética como lugar de creación de significado, significado estético.

La ciencia estético-literaria de Bajtín representa una postura independiente y original en el entorno de las principales corrientes del siglo XX. En opinión de Beltrán Almería, Bajtín disputa y supera tanto la corriente positivista como la corriente antipositivista a partir de su concepto de *objeto estético* (obra: autoría, destinatario, forma material, contenido temático, forma estética) que produce la ruptura científica superando los límites científicos de la forma estética. Esta última es la “responsable de que la obra pertenezca a un dominio más allá de lo puramente ideológico [...] permite

comprender que lo artístico pertenece a un orden especial, que no es el de lo ideológico ni el de lo moral (como ya habían reivindicado Platón, Kant, Schlegel)”.

Para Beltrán el concepto de obra bajtiniano no solo se separa de las corrientes dominantes, positivismo y antipositivismo, sino de las corrientes posmodernas de inspiración “moda-Bajtín” que, sin embargo, sucumben a viejos esquemas metodológicos, como ya hemos señalado en varias ocasiones.

“El posmodernismo es una ideología del presente. Solo le preocupa encontrar en su objeto una nueva lectura, un nuevo sentido con utilidad para la actualidad inmediata, no le importa el futuro –no cree en él- y por eso le basta con la complacencia fácil de lo inmediato. Es el pensamiento de lo irrelevante, frente al pensamiento de la trascendencia que representa Bajtín”.

La tercera ruptura se produce en la esfera ideológica a través del concepto de dialogismo –del que tanto se ha abusado que en palabras de Beltrán ya no significa nada-, que representa la verdadera contienda contra el relativismo occidental y el dogmatismo totalitario, (más allá de su época, como le sucedió a Platón con la dialéctica). Este es el aspecto principal que nos interesa destacar para nuestro trabajo. Dialogismo es la superación del idealismo, es decir, la superación de la idea de que: “todo lo verdadero cabe en los límites de una conciencia”. Para Beltrán Almería el pensamiento dialógico de Bajtín se fundamenta en criterios estético-ideológicos.

“El enfoque dialógico no tiene nada en común con el relativismo (tampoco con el dogmatismo). Tanto el relativismo como el dogmatismo excluyen totalmente toda discusión, todo diálogo auténtico, al hacerlo innecesario (el relativismo) o imposible (el dogmatismo). La polifonía como método artístico se ubica en otro plano [...] origen estético –la polifonía dostoiévskiana- de esta ideología. Es precisamente este detalle lo que hace grande su pensamiento”.

Bajtín se encuentra entre los grandes pensadores que supieron trascender el pensamiento de su época y desarrollaron un pensamiento de fundamento estético; todos concibieron una imagen desiderativa, una utopía, y todos se consideraron platónicos, es decir, orientados en valores desiderativos (Platón, G. Bruno, Kant, Schlegel y Bajtín), al cual Bajtín aporta además su concepto de extraposición o exotopía.

Beltrán no comparte la interpretación perspectivista de la obra de Bajtín, que algunos teóricos equiparan al de Ortega, pues prescinde del carácter responsable del perspectivismo bajtiniano, que no existe en Ortega (simple limitación cognitiva individual). Bajtín pone el acento en el carácter responsable, no en la restricción de conocimiento. Por otra parte, con respecto a la interpretación neokantiana a la que solo se oponen los partidarios de una lectura marxista (lectura más sociológica), Beltrán señala que el propio Bajtín en *Hacia una filosofía del acto ético* combatió lo que él llama la filosofía moderna y su más notable representante: el neokantismo. Beltrán encuentra, sin embargo, un lejano parecido entre dicho texto y la *Crítica del juicio*: para resolver la cuestión estética ambos se remiten a un problema previo, los juicios *a priori* en Kant y la razón práctica en Bajtín. El concepto bajtiniano de razón práctica acaba con la ética formal kantiana al comprender el deber como una categoría teórica y ser incapaz de comprender el hecho individual, que no tiene por qué someterse a leyes, crítica que extiende al conjunto de la filosofía neokantiana: teoricismo (antipositivismo).

Esta ruptura categorial apoya nuestra hipótesis sobre la necesidad de una crítica ideológica de fundamentación dialógica que permita trascender las limitaciones metodológicas a través de un pensamiento estetizante con valor desiderativo y por tanto responsable (razón práctica). Como ya vimos al presentar la crítica de las ideologías de Habermas y la hermenéutica crítica de Ricoeur, el elemento crítico y la proyección utópica se relacionan necesariamente con el acto ético responsable – momento necesario, aunque no necesariamente final o conclusivo-, para explicar la creación y la comprensión del significado y que el pensamiento estético, en tanto que generador de construcciones significantes alternativas, manifiesta en primer orden, puede subvertir. El pensamiento estetizante es de naturaleza subversiva y debe plantearse desde los presupuestos de una crítica dialógica de la ideología.

Conviene recapitular en este punto al estilo de Ricoeur para “repetir y matizar”, antes de pasar al siguiente apartado donde ya nos vamos acercando a los textos para aplicar y probar nuestras hipótesis. De la definición y el origen del término de ideología como código comunicativo social y, por tanto, como código en el que se construye la conciencia –constitución social a través del lenguaje y la relación de comunicación con lo *otro*, con el mundo: el origen de la conciencia es un género secundario con respecto al mundo y a sí misma, una reelaboración. De este modo, la explicación semiótica del código cultural, la explicación hermenéutica y la explicación crítica aportan el enfoque pragmático crítico de la poética sociológica (dimensión o plano del contenido) y la filosofía del lenguaje, la translingüística, y la fundamentación estética de la crítica dialógica dan cuenta de la correlación contenido-forma del objeto estético (dimensión estética de la forma).

### 3.4. La filosofía de la literatura

Las claves del pensamiento bajtiniano en la posmodernidad en opinión de Mercedes Arriaga<sup>152</sup> se pueden resumir en la idea general de un “humanismo de la alteridad”. Este es uno de los aspectos que ha sido más señalado de las numerosas interpretaciones de Bajtín, y probablemente uno de los que presenta mayor consenso.

El humanismo en la lectura de Arriaga se desprende principalmente de la sustitución de las categorías de identidad y productividad por las de alteridad e infuncionalidad, bajo el punto de vista de la literatura, en tanto que método de trabajo interdisciplinar (lingüística, filosofía, sociología, psicología, semiótica, entre otras), que abre horizontes en lugar de proponerse un cierre epistemológico. Dicha apertura epistemológica y la capacidad significativa y subversiva de la perspectiva de la literatura –de carácter secundario, reelaborado en la evaluación, con respecto al material que recibe del mundo- justifica la elección de nuestro enfoque.

Sin embargo, los conceptos que más bibliografía han generado y que más inspiradores han resultado a los estudios literarios en general son la dialogía y la intertextualidad, que Arriaga considera representan el método dinámico de investigación que ha marcado la ideología contemporánea, sobre el cual no vamos a insistir más que para señalar la relación del mismo con la intersubjetividad, en sentido fenomenológico, a cuyo aspecto ya nos referimos en nuestro análisis de Ricœur y Habermas.

---

<sup>152</sup> Ponzio, óp. cit., pág. 7.

El aspecto que más nos interesa es la “intuición” del contenido de nuestra tesis –porque el origen es absolutamente intuitivo, perceptivo, de base en una intuición que se ha originado a partir de las lecturas realizadas (memoria y experiencia lectora), que nos hemos dado cuenta siempre comprende y refiere algo que es ajeno a la realidad material del texto como objeto; percibimos, intuimos ese significado, esa referencia externa a la obra como objeto que se genera, sin embargo, a partir de la misma, a partir de su propia *conclusividad* y *finalización*, percibimos ese pensamiento estetizante y significativo que quiere superar su materialidad inevitable y su constitución ideológica en aras de una construcción que trascienda la obra y confluya con nuestra intuición, lo cual le aporta además cierto valor estadístico. En principio, no necesitamos, sin embargo, ningún dato o valor estadístico para justificar el objeto de nuestra intuición, porque no queremos investigar desde una óptica puramente empírica, esto sería traicionar la base fundamental y el espíritu de este trabajo y probablemente el espíritu de este tiempo incierto que nos acompaña. Así, nos damos todos los márgenes necesarios y corremos el riesgo del absurdo y del fracaso con el único propósito de acceder al aspecto referencial significativo de la intuición estético-filosófica de la literatura. El concepto de *filosofema estetizado* y la orientación epistemológica del *pensamiento estetizante*<sup>153</sup> constituyen la base de nuestro planteamiento.

En este sentido, Arriaga, con respecto al estudio desarrollado por Ponzio, destaca la revolución filosófica ético-estética que se produce a partir de la fundamentación en la categoría del *Otro* y no sólo en la categoría del *Yo*, que

---

<sup>153</sup> El concepto de *filosofema estetizado* lo tomamos directamente del texto de Bajtín objeto de nuestro análisis, y la noción de *pensamiento estetizante*, que adoptamos para definir el espíritu de nuestro enfoque (óp., cit. ).

representa un cambio radical en el enfoque filosófico que sustituye la monología de la identidad por la dialogía de la Alteridad. La repercusión fenomenológica de esta sustitución –como ya hemos señalado anteriormente- introduce una razón dialógica basada en el dinamismo de la polifonía de la relación *Yo/Otro* y se opone al estatismo de la razón pura (dialéctica) basada en la síntesis de la categoría del *Yo*. La alteridad se constituye en categoría filosófica de lo social y cultural y en categoría lingüístico-literaria, que tiene por objeto la categoría del espíritu y del pensamiento<sup>154</sup>. La categoría literaria de la alteridad, desarrollada como concepto filosófico que resalta la relación entre vida y literatura relaciona el valor ético y el valor artístico como valor dialógico.

La palabra literaria de este modo se constituye en palabra polifónica y exotópica, y el texto literario, en producto de una enunciación que relaciona una determinada forma de autor, protagonista y destinatario, de la cual dependerá la forma artística del texto: los géneros dependen de la proximidad o alejamiento y del grado de dialogía (palabra propia y palabra ajena). La especificidad de la palabra literaria representa el punto de vista interdisciplinar, metalingüístico o filosófico que permite sobrepasar los límites de la filología y la lingüística y hace referencia al sistema lengua/habla. Bajtín rompe los límites de la lingüística saussuriana y de la lengua poética de los formalistas para afirmar que el lenguaje literario es dialógico y exotópico como ya hemos señalado.

---

<sup>154</sup> “Proponer la alteridad como categoría del espíritu y del pensamiento, como herramienta para afrontar la realidad que nos ha tocado vivir, equivale a la voluntad de no alinearse ni identificarse pasivamente con esa realidad, conservar nuestro reducto de seres humanos irrepetibles y no intercambiables, anular la posibilidad de que puedan clasificarnos o encerrarnos en esquemas rígidos y preconfeccionados” (ibíd., pág. 9).



Por otra parte, Arriaga destaca también el rechazo de Ponzio tanto de los presupuestos de una semiótica de la comunicación (información del mensaje), como los de una semiótica de la significación (nivel simbólico), para proponer una semiótica literaria o de la “significancia”<sup>155</sup>, que parte de Bajtín y hace referencia a autores como Kristeva, pero sobre todo a Barthes. Esta semiótica está ligada a la filosofía del lenguaje y a la crítica literaria no porque se aplique a la literatura, sino porque la literatura constituye su enfoque como ya hemos visto en Beltrán Almería. Ponzio considera las categorías literarias (dialogía, alteridad, polifonía, comprensión respondiente) como categorías filosóficas sobre las que construir un nuevo humanismo: el humanismo de la alteridad<sup>156</sup>.

En opinión de Ponzio, la principal aportación de Bajtín a la filosofía en general, y a los estudios literarios en el caso que nos interesa, es la crítica de la ideología, o crítica dialógica de la ideología siguiendo la interpretación de Gardiner<sup>157</sup>. Su transcendental cambio de punto de vista de la fenomenología cambia la dirección de la filosofía occidental y la visión del mundo dominante en nuestra cultura y establece las condiciones de posibilidad para subvertir la hipóstasis ideológica: de la categoría de la identidad del *yo* a la categoría de la alteridad del *otro*.

“La revolución de Bajtín consiste en haber cambiado el punto de referencia de la fenomenología, que ya no se coloca en el horizonte del *yo*, sino en horizonte del *otro*. Un cambio que no sólo pone en discusión toda la dirección de la filosofía occidental, sino también la visión del mundo dominante en nuestra cultura” (Ibíd., pág. 13-14).

---

<sup>155</sup> Sánchez-Mesa, no comparte la abstracción de este nivel (cfr. 3.1.)

<sup>156</sup> Óp. cit. pág. 11

<sup>157</sup> Cfr. 2.4.

Esta “revolución bajtiniana” para Ponzio representa la posibilidad de una crítica de la razón dialógica basada en una razón dialéctica que no se proponga en términos de la monología de la identidad y pueda por tanto escapar a la recurrencia tautológica de la abstracción ontológica y el esencialismo<sup>158</sup>. Además, el paradigma de la alteridad permite ver las condiciones de lo posible en la historia y en lo social, es decir, en sentido sincrónico y diacrónico. La constitución de la dialogía se fundamenta en la inclusión y el reconocimiento del otro, introduciendo así la posibilidad de desarrollo de los valores de la alteridad, cuyo máximo potencial tiene lugar en el espacio de la escritura literaria y el “tiempo grande” de la literatura por su capacidad de “subversión no sospechosa”<sup>159</sup>.

El planteamiento semiótico de Ponzio se inclina también hacia la interpretación ética, deontológica, de la responsabilidad: hipótesis de la filosofía de lo humano. Bajtín introduce el elemento humano en la fenomenología y el origen social del lenguaje como elemento modelizador de la conciencia y la configuración del yo donde la “propia palabra” tiene siempre inevitablemente un carácter “semi-ajeno”.

En esta orientación, como vimos en el capítulo anterior, la sociología comprensiva de Weber y la intersubjetividad de Husserl, aportan el precedente de este

---

<sup>158</sup> “La de Bajtín es una auténtica crítica de la razón dialógica sobre la base de la cual solamente es posible una razón dialéctica, que no se proponga en términos de la monología y del dominio de la identidad. Bajtín detecta dichas condiciones de posibilidad de reorganización diferente del mundo, no en una ontología predeterminada, con respecto a la existente, o en un esencialismo, o proponiendo un humanismo abstracto que, precisamente por su abstracción, no diferenciación, igualitarismo, termina por volver a proponer los intereses de la identidad” (*Ibid.*, pág. 14).

<sup>159</sup> “La revolución bajtiniana consiste en volver a proponer –y además como condición de posibilidad concreta objetiva, material, histórico-social, y no abstracta, utópica- la dialogía de una diferencia que, por su constitución, está imposibilitada a ser indiferente con respecto al otro [...] El interés por la literatura se convierte de esta forma en Bajtín en interés por su visión y proyección del mundo, por su ideológica diferente, por su capacidad de *subversión no sospechosa*” (*Ibid.*, pág. 15).

cambio de paradigma fenomenológico de la identidad a la alteridad, (Ricoeur, Habermas, Beltrán), que nos permite además introducir la analogía entre la estética de la identidad y la estética de la oposición. El restablecimiento de la conexión entre lo social y lo histórico, lo sincrónico y lo diacrónico, cuya fisura describe la particular situación del ser humano en su descentramiento y alienación, introduce la motivación del cambio social y la función integradora de la ideología. Los conceptos de alteridad y dialogía restauran la función integradora y generativa de la ideología y restablece la verdadera comunicación, la responsabilidad ética y la subversión de las formas de dominación, legitimación y disimulo ideológica. La translingüística y la metahermenéutica son en este sentido términos homogéneos. Los valores generativos e integradores de la alteridad proporcionan el espacio deontológico y posibilitan la subversión crítica a través de la función significativa.

Ponzio fundamenta su tesis de la filosofía de lo humano en torno a la recurrencia de los temas que preocupan al Círculo de Bajtín<sup>160</sup>: la ideología, lo signos y el lenguaje verbal literario a diferencia de otros sistemas signícos, el arte y la palabra literaria, y el problema del sujeto y la conciencia. Bajtín plantea la cuestión de los signos culturales a partir de las categorías de identidad y alteridad que Ponzio a su vez relaciona con el origen de la conciencia en Levinas y la construcción del *yo* a través del *otro* en el freudismo. Un ejemplo de identidad monológica alienada en su opinión lo representa el logos occidental y la unidad europea, producto del capitalismo que desintegra el diálogo ideológico en favor de un punto de vista único –que en estos días

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, pág. 17. (cfr. Gardiner, Sánchez-Mesa)

podríamos relacionar con el fenómeno de la globalización: la identidad europea elimina la alteridad<sup>161</sup>. La constitución lingüística de la conciencia se origina en las relaciones sociales y el diálogo es por tanto una “necesidad” y una “imposición” para el yo. En este sentido y, a partir de la distinción bajtiniana de los géneros discursivos, el discurso del yo, como ya hemos señalado, se incluye entre los géneros secundarios por ser una elaboración de los géneros primarios o discurso del otro<sup>162</sup>.

La constitución de la conciencia y el discurso del yo como género secundario con respecto a su relación con el mundo, con lo otro, así como el origen lingüístico de la conciencia, además de confirmar la pertinencia y la oportunidad del concepto de dialogía e intersubjetividad como mediación inevitable de la representación del mundo y de uno mismo a través precisamente de la alteridad como el “hilo conductor del objeto” en sentido weberiano, representa, en nuestra opinión, el punto de partida de la intuición artística en primera instancia. La realización de la creación artística, en tanto que unidad significantiva que intenta buscar una significación propia e individual, verdadera, a partir de la intuición y el sentimiento, trasciende y subvierte la naturaleza mediada de la constitución para restituir el significado, para personalizarlo.

Esta orientación del fenómeno estético como construcción significativa que se origina a partir de la relación con el *otro*, con lo *otro*, se vincula con la alienación y el

---

<sup>161</sup> “El punto de vista dominante impone y se reproduce a sí mismo automática y silenciosamente a través de la lógica del desarrollo de la sociedad capitalista. Si necesita recurrir a un nombre, utiliza un término genérico, gastado, ambiguo, una especie de comodín, un *passe-partout*: “Democracia” (*Ibid.*, pág. 23).

<sup>162</sup> “Si incluimos el discurso del yo, el discurso-yo-pienso en los géneros discursivos, podemos decir que su género pertenece a esa clase de géneros que Bajtín llama secundarios, mientras la palabra del otro pertenece a los géneros primarios: llegamos a nuestro 'propio' discurso a través de un itinerario que desde la repetición, imitación, estilización del discurso ajeno, lleva a ironizarlo, parodiarlo y criticarlo; un itinerario que de lo serio conduce a lo paródico. El género discurso-del yo, es decir, el discurso del yo-pienso es un género paródico, serio-cómico” (*Ibid.*, pág. 27).

descentramiento del sujeto producto de dicha relación, pero no en un sentido exclusivamente marxista, sino desde la óptica emancipadora y las condiciones de posibilidad de la subversión de la monología que representa el discurso del mundo: restituye la vitalidad y la potencialidad del diálogo.

La exotopía de la literatura se constituye así en enfoque filosófico sobre cuestiones fundamentales referentes al ser humano por su naturaleza significativa pero no con la finalidad única de la constitución del *yo*, sino como momento necesario, como lugar donde debe producirse el cambio revolucionario en primer lugar – responsable-, que permita la trasposición de esta transformación de la constitución del *yo* –en sentido de toma de conciencia- en la constitución y representación de un mundo libre de dominación ideológica.

La palabra literaria<sup>163</sup> es metalingüística *per se*, es decir, las potencialidades dialógicas del lenguaje superan de forma inmanente el lenguaje mismo perfeccionándolo.

Con respecto a la visión estética y al privilegio de la misma a diferencia de otros sistemas de comunicación, volvemos al origen de la investigación del objeto artístico, en nuestro caso, la creación verbal –que además representa un caso especial con respecto al material y su superación. Las citas de referencia para fundamentar el origen del pensamiento estético que representa el punto de vista de la literatura, Ponzio las extrae también, como Beltrán Almería y Vicente Gómez, del texto de referencia de nuestro estudio, “El problema del contenido, el material y la forma en la

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, pág. 31.

creación literaria”, el Bajtín más fenomenológico y estético. Esta recurrencia al mismo texto manifiesta la actualidad de las cuestiones que se plantean en el mismo que en la actualidad, casi un siglo después de su redacción, no solo siguen vigentes sino que siguen abiertas y representan una tendencia de investigación muy transitada. También se relaciona con la incapacidad de leer a Bajtín (Beltrán) y con un discurso sobre la posmodernidad que da vueltas sobre sí mismo: la globalización, el ocaso de la sociedad capitalista, el pensamiento débil, la sociedad de la transparencia de Byung-Chul Han que elimina al otro sin más preámbulos e incluso con “el sublime objeto de la ideología” de Žižek, entre otras lecturas e interpretaciones que sugiere un texto de esta profundidad.

Todos estos cuestionamientos no hacen sino enriquecer la potencialidad de este artículo que solo plantea preguntas sin respuesta, preguntas sempiternas y, cuya única certeza, que por tanto ha de ser la premisa, es la intuición estética como generador significativo secundario (secundario en el sentido bajtiniano, en tanto que procesado a partir del material recibido del mundo, y constituido, codificado lingüísticamente, es decir, en cierto grado impostado y artificial), y su realización: el objeto estético. El análisis estético se debe realizar en base a los presupuestos fundamentados sobre las no muy populares bases de la intuición, la percepción estética y el pensamiento estetizante. Subrayamos que la aceptación de esta naturaleza representa la afirmación de la misma –nos ocuparemos de este desarrollo en el próximo capítulo.

Ponzio destaca la importancia y la consideración distintiva que para el Círculo de Bajtín tiene el contenido ideológico<sup>164</sup>. La ideología es la visión artístico-literaria propia de un género literario especial: la novela. La metalingüística es posible desde el punto de vista de la literatura.

Este interés de Bajtín por el contenido y el significado ideológico en relación a la novela como lugar de realización y trascendencia de la monología circundante, representa el enfoque distintivo y diferenciador de su metalingüística que se realiza desde la potencialidad ideológico-significativa -y crítica, por tanto- de la literatura, especialmente en la novela. La exotopía del punto de vista literario representa la visión privilegiada a través de su distancia constitutiva, y autosignificante, que manifiesta la correlación existente de la distancia que el individuo tiene consigo mismo, con su conciencia, y el punto de vista literario como lugar de alteridad y objetivación (ideológica). El grado de dicha exotopía en la palabra literaria se relaciona con el desarrollo de los géneros como “memoria creativa”. La literatura debe ser estudiada y analizada desde sí misma, desde la especificidad de su punto de vista: Ciencia de la literatura.

“En la exotopía de la palabra literaria se expresa la distancia respecto al propio ser, una distancia constitutiva de la conciencia humana” (*Ibíd.*, pág. 51-52).

Para Ponzio la principal peculiaridad de la polifonía bajtiniana la representa la incompletabilidad del diálogo polifónico que genera un excedente desinteresado generativo característico de la exotopía del punto de vista literario, que sitúa el diálogo literario en el “tiempo grande” de la literatura. Bajtín, a diferencia de Lotman,

---

<sup>164</sup> *Ibíd.*, pág. 45-ss.

abandona la semiótica del código para considerar la relación literatura–cultura en términos dialógicos<sup>165</sup>.

Los conceptos más sugerentes en relación a nuestro trabajo de la palabra literaria como palabra significativa, de la filosofía literaria y la ideología, se relaciona con la alteridad y la exotopía de la literatura como lugar de “mediación” con un significado subyacente, intuitivo, al que busca dar forma a través de la realización de un sentimiento que no alcanza a manifestarse con el material disponible y precisa trascenderlo para expresar, a través de la particular disposición de los elementos de que dispone (yuxtaposición, aunque como vimos ni la sintaxis puramente, ni la retórica, sirven adecuadamente al análisis estético de la especificidad de la forma) en busca de una construcción significativa que exprese la individualidad de la intuición estética y del significado artístico: de la intuición significativa (ideológico) estetizante (de un contenido que se percibe) a la realización estética de la forma (de dicho contenido ideológico), es decir, del objeto estético.

En resumen: la forma estética, producto de la intuición y la intención estética busca subvertir el significado ideológico material hacia una nueva significación (que se modela por tanto de forma secundaria con respecto al material que recibe del mundo) ideológica estética, es decir, manifiesta la capacidad de la función ideológica para subvertir el material del mundo (a través del “hilo conductor” de su objeto). Manifiesta el carácter activo y generativo de su naturaleza significativa.

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, pág. 33.



En otro sentido también muy sugerente, Ponzio vincula la psicología del arte de Vigotski<sup>166</sup> con las formas ideológicas del fenómeno literario a partir de la relación pensamiento y lenguaje y la teoría literaria de Bajtín y encuentra en esta confluencia el origen de los sistemas semióticos de la cultura humana, a través del signo verbal (mediación entre base y sobreestructura), de las funciones sígnicas y la constitución ideológica, que apoya la tesis de la superación del material a través de los signos estéticos que generan la forma artística. Ambos autores, desde la psicología del arte y el pensamiento estetizante, manifiestan la incapacidad de las categorías lingüísticas para dar cuenta del discurso interno. La psicología del arte establece un nexo entre las reacciones verbales y su significado que Ponzio considera análoga a la contraposición que Voloshinov realiza del freudismo y el marxismo, donde establece que la estructura lingüística del inconsciente y la materialidad ideológico-sígnica de la conciencia social y la psique individual origina un conflicto entre motivos ideológicos<sup>167</sup> de la conciencia y el inconsciente.

El conflicto que tiene lugar en el interior del sujeto es un tema fundamental de la filosofía de la literatura: la conciencia individual de naturaleza lingüística “impostada”, intuye su naturaleza convencional artificial y busca construirse significativamente de forma alternativa a partir del material del que dispone: el lenguaje y el mundo, y genera una *modelización secundaria*, un *género secundario* reevaluado axiológicamente en una forma estética, es decir, en una construcción significativa secundaria.

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, pág. 57.

<sup>167</sup> *Ibid.*, pág. 71.

Ponzio con respecto a los conceptos de enunciación y discurso, de los cuales nos ocupamos al presentar la translingüística, destaca el proceso de apropiación lingüística y el carácter semi-ajeno de la palabra propia. Los géneros del discurso y los contextos situacionales expresan una dirección ideológica determinada y constituyen por tanto no solo semantemas (significado general), sino *ideologemas* (sentido ideológico), que dan cuenta de la dialogía (inter)textual<sup>168</sup>.

Del análisis de los modelos de discurso reproducido de Bajtín se extrae que las formas de representación del discurso ajeno no son elecciones subjetivas, sino que dependen de los instrumentos de que una lengua determinada dispone para su representación (sedimentación de procesos comunicativos: reglas sintácticas).

“Lo que caracteriza al signo es, para Bajtín, su forma ideológica. El signo es un objeto material, un fenómeno de la realidad objetiva, que ha adquirido una función ideológica [...] se caracteriza por representar, es decir, por estar en lugar de otra cosa diferente de sí mismo [...] un tercer factor es el punto de vista valorativo, según una determinada posición social, un contexto social, una praxis [...] En este sentido, el signo, como tal, es siempre ideológico. Donde esté presente un signo, está presente la ideología” (*Ibíd.*, pág. 101-2).

Ponzio también desarrolla la relación entre signo e ideología de Bajtín a partir de los trabajos de Medvedev<sup>169</sup>, que estudia los elementos distintivos de los signos ideológicos de la creatividad artística en términos de interacción social y punto de vista ideológico y de la definición “abierta” y “neutra” de ideología ofrecida por

---

<sup>168</sup> *Ibíd.*, pág. 94

<sup>169</sup> “Todo producto ideológico (ideologema) es una parte de la realidad social material que rodea al ser humano, es un momento de la concepción ideológica materializada [...] Las relaciones sociales son el medio a través del cual el fenómeno ideológico adquiere su naturaleza específica. (Medvedev: 1928; *Ibíd.*, pág. 112).

Voloshinov<sup>170</sup>, quizá la única definición explícita del círculo de Bajtín. Para Ponzio, el concepto de ideología en Bajtín “indica las diferentes formas de la cultura, los sistemas sobreestructurales” (la ideología oficial), “pero también los diferentes sustratos de la conciencia individual”<sup>171</sup>.

Los diferentes géneros literarios no pueden colocarse en un mismo plano. La novela, las posibilidades expresivas de la polifonía marca un desarrollo del pensamiento artístico al hacer comprensibles artísticamente aspectos de la realidad humana: “A este pensamiento acceden algunos aspectos del ser humano, que no se pueden asimilar artísticamente desde posiciones monológicas” (Bajtín).

En relación al signo verbal<sup>172</sup>, la palabra, “signo ideológico por excelencia”, Ponzio destaca por una parte los objetivos señalados por Medvedev en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*: mostrar la importancia de la filosofía del lenguaje, afrontar los problemas del pensamiento filosófico-lingüístico y considerar el “problema específico de sintaxis en la frontera con la estilística” del discurso ajeno (reproducido) y, por otra parte, la omnipresencia del signo verbal en la comunicación social y principal material signico de la conciencia que establece la mediación dialéctica y apunta a la incapacidad de la lingüística para explicar la sintaxis del discurso.

---

<sup>170</sup> “Por ideología entendemos todo el conjunto de los reflejos y de las interpretaciones de la realidad social y natural que tienen lugar en el cerebro de la persona y se expresan por medio de palabras [...] u otras formas signicas” (Voloshinov: 1930; *Ibíd.*, pág. 107; cfr. Gardiner 2.3.3.).

<sup>171</sup> “Según Bajtín, en el signo ideológico está siempre presente una 'acentuación valorativa', que hace que no sea simplemente expresión de una 'idea' sino expresión de una toma de posición determinada, de una praxis concreta [...] Se puede decir que para Bajtín la ideología no es una simple 'visión del mundo', sino una proyección social[...] la misma puede reproducir el orden social existente y mantener como 'definitivos' y 'naturales' los sentidos [...] o, al contrario, discutir y subvertir en la práctica dichas relaciones y su articulación signico-ideológica” (*Ibíd.*, pág. 105-9).

<sup>172</sup> *Ibíd.*, pág. 116-ss.

Hermenéutica y semiótica<sup>173</sup> en el estudio de los textos, como señala Ricœur son complementarias. Esta comprensión del fenómeno estético es una de las mayores aportaciones de Bajtín: su enfoque socioideológico contempla todos los elementos que forman parte de la comunicación (enunciación, recepción) desde su concepto fenomenológico de dialogía.

Ponzio realiza una lectura en torno al signo, la interpretación y la comprensión<sup>174</sup> en relación a los conceptos de interpretante de Pierce, alteridad y exotopía o extralocalización de Bajtín y escritura intransitiva de Barthes, a partir de los cuales determina la relación entre la semiótica cognoscitiva de Peirce (semiosis ilimitada) y la semiótica literaria de Bajtín (literatura como superación inmanente del lenguaje) y establece un controvertido tercer nivel de sentido referido al ámbito del significante: la semiótica de la significancia (función de la escritura intransitiva de Barthes), de la que ya tratamos en el apartado referido a la translingüística.

El interpretante es un signo. El sujeto es él mismo un signo. La conciencia de sí no es más que una relación entre un signo-objeto y un signo-sujeto o *meta-signo*, una relación entre un signo y su interpretante. El carácter dialógico del sujeto es por tanto inevitable. La función mediadora del signo entre significado y objeto, mediación con

---

<sup>173</sup> "Hermenéutica y semiótica textual no son dos disciplinas rivales que se enfrenten en el mismo nivel metodológico. La segunda sólo es una ciencia del texto, que trata legítimamente de someterse a una axiomática precisa que la inscribe en una teoría general de los sistemas de signos. La hermenéutica es una disciplina filosófica, que surge de la pregunta "¿qué es comprender, qué es interpretar?", en relación con la explicación científica. La hermenéutica invade la semiótica, en la medida en que implica, como su segmento crítico, una reflexión sobre los supuestos que se consideran obvios en la metodología de las ciencias humanas en general y en la semiótica en particular. Hablo de "segmento crítico". Por "crítica" entiendo, en sentido kantiano, una reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la objetividad de un saber, por un lado, y, por otro, sobre los límites de las pretensiones que tiene este saber de agotar su objeto. Al hablar de "segmento crítico", sugiero que el propósito de la hermenéutica va más allá de la simple crítica epistemológica: tienen una ambición veritativa que el título de Gadamer *Wahrheit und Methode* -verdad y Método- subraya. En este punto, estoy aproximadamente en la línea de Gadamer, aunque me interesa más que a él el diálogo con las ciencias humanas, precisamente, y con las ciencias semióticas". P. Ricœur, "Hermenéutica y Semiótica", (pág. 91).

<sup>174</sup> *Ibid.*, pág. 159-ss.

otros signos manifiesta la relación triádica del signo: signo en sí, objeto y pensamiento interpretante. “El signo es la unidad dialéctica entre autoidentidad y alteridad”<sup>175</sup>, entre *significado* (proceso de identificación, reproducción y estabilidad, *interpretante inmediato*) y *tema* o *sentido* (comprensión activa, respuesta y toma de posición, *interpretante dinámico*).

“La literatura experimenta en todas sus posibilidades, las posibilidades dialógicas del lenguaje, empujándolo hacia un límite en donde el intercambio, la alteridad relativa y de oposición, la subordinación del significante al Significado, al Sujeto, a la Verdad, el carácter económico instrumental y productivo del lenguaje quedan superados en una palabra que es infuncional y que presupone relaciones de exotopía, de alteridad absoluta. En la alteridad de la escritura se expresa la alteridad de lo que no es escritura, pero que aspira, como también la escritura, a expresarse a través de una palabra autónoma, autosignificativa, infuncional. Una palabra que tiene valor por sí misma, que es constitutivamente otra” (Ibíd. pág. 166).

El concepto de significancia de Barthes se refiere al campo del significante y se opone a la significación. Ponzio distingue tres semióticas a partir de los tres niveles del sentido: 1. nivel de la comunicación, semiótica de la comunicación (semiótica del código, nivel informativo y del mensaje), 2. nivel simbólico, semiótica de la significación (semiótica de la producción de sentido), 3. nivel de la significancia, del tercer sentido, semiótica de la significancia, (semiótica del texto y de la escritura) Ponzio sitúa a Bajtín en esta última junto Blanchot, Derrida, Kristeva, Barthes<sup>176</sup>. Además, distingue una doble dirección de la semiótica del tercer sentido: la semiótica del texto y de la escritura (intransitiva, literaria) y la semiótica de la interpretación, que comprende la semiótica cognoscitiva de Peirce.

---

<sup>175</sup> *Ibíd.*, pág. 162.

<sup>176</sup> Cfr. 3.1. Sánchez-Mesa.

De forma análoga a la denominación de “filósofos de la sospecha” de Ricœur para referirse a Marx, Nietzsche y Freud, Ponzio establece una relación entre Bajtín, Blanchot y Lévinas en torno al concepto de alteridad que denomina “filósofos del lenguaje”<sup>177</sup>, del excedente, de la asimetría, de la exotopía, es decir, de la filosofía del lenguaje, y estudian la apertura del lenguaje hacia una alteridad irreductible de gran trascendencia para la teoría literaria. Los tres teóricos se separan de la fenomenología de la identidad y se sitúan en la fenomenología de la alteridad, motivo por el cual preferimos la denominación más amplia de “filósofos de la alteridad” (intersubjetividad) que permite incluir otras voces al margen del giro lingüístico de la filosofía y el giro al discurso (filosófico-ideológico) de la literatura, en torno a la conceptualización deontológica subyacente, es decir, a la cuestión ética.

” ¿Por qué 'filosofía'? Porque la investigación de Bajtín, como él mismo dice en “El problema del texto” puede definirse como filosófica al no ser ni un análisis lingüístico, ni un análisis filológico, ni un análisis crítico-literario, ni ningún otro tipo de análisis especializado: se trata más bien de una investigación que se desarrolla en las fronteras de todas las disciplinas citadas, en sus puntos de intersección y contacto” (*Ibíd.*, pág. 194).

Los tres autores comparten la preocupación por el problema del diálogo y se encuentran en el interés común por la escritura (como Barthes). La escritura “intransitiva” requiere que la relación con el mundo y con la vida normal se rompa, y es esa separación, ese encontrarse fuera, lo que caracteriza el punto de vista del escritor, haciendo que sus personajes pertenezcan al tiempo indefinido de la muerte (Barthes), y la *extralocalización estética* (exotopía) establece la dialéctica entre participación y distanciamiento. La relación de alteridad no se reduce al *Mitsein* de

---

<sup>177</sup> *Ibíd.*, pág. 193-ss

Heidegger ni al *ser-para* de Sartre. En Bajtín la alteridad tiene lugar dentro del sujeto, del *yo*, que es él mismo diálogo, relación *yo-otro*.

“No existe ningún privilegio ontológico de la conciencia del *yo*, dado que la conciencia es inseparable del lenguaje, y el lenguaje es de otros, antes de que se convierta en 'propio', antes de que se identifique con la propia conciencia y exprese las propias intenciones, el propio punto de vista” (*Ibíd.*, pág. 209) .

Bajtín y Lévinas sitúan la alteridad en la misma esfera del *yo*, sin que ello comporte su asimilación sino que, por el contrario, impide constitutivamente la integridad y el cierre del *yo*: “*Es una alteridad dialéctica, no dialógica*”. La relación con el *otro* se entiende como superación del pensamiento objetivo: en el nivel lingüístico y estético genera la dialogía interna de la palabra y la exotopía de la escritura y “en el plano moral, el *otro* produce la inquietud, la obsesión, la responsabilidad”<sup>178</sup> (condición ético-dialógica de tener que responder, *responsividad*), que establece la base ética común de la relación *yo-otro* en Bajtín y Lévinas<sup>179</sup>, que, de este modo, se suma al diálogo que desarrollamos en el capítulo anterior entre la crítica de la ideología de Habermas y la hermenéutica crítica de Ricœur. Intersubjetividad, comunicación, alteridad, dialogía, responsividad, responsabilidad, son criterios axiológico-deontológicos que señalan la fundamentación ética de la relación *yo-otro*.

En opinión de Ponzio, la dialogía interior de la palabra se manifiesta sobre todo en las formas del discurso reproducido y en la literatura dicha dialogía se convierte en objeto de representación artística. En la novela, las potencialidades dialógicas del

---

<sup>178</sup> *Ibíd.*, pág. 198

<sup>179</sup> “La exotopía de la palabra literaria pone de manifiesto los límites de la lingüística de la identidad, y reconduce la expresión a la dimensión ética de la alteridad que privilegia al otro. Estamos ante un humanismo de la alteridad, que considera que 'el hecho primario de la existencia no es el *sí mismo*, ni el *para sí*, sino el *otro*'” (Lévinas: 1948, *Ibíd.*, pág. 223). “El conocimiento es un movimiento del *yo* [...], el *otro* es el origen del movimiento de la obra artística” (*Ibíd.*, pág. 227).

lenguaje se llevan hasta sus límites y la subordinación del significante al significado, manifiesta el carácter instrumental y productivo del mismo y su orientación hacia relaciones de alteridad absoluta.

“Esta especie de elogio de la plurivocidad, de la ambigüedad y de la palabra que objetiva en vez de ser objetivada, es, en Blanchot como en Bajtín, un elogio de la literatura. La literatura es la experiencia a través de la cual el lenguaje descubre su ambigüedad. Una ambigüedad que es esencial en él. Con las propias inquietudes, divisiones y contradicciones, el lenguaje literario no hace más que expresar el ser del lenguaje” (*Ibíd.*, pág. 203).

“El pensamiento de Bajtín se extiende mucho más allá de las fronteras de la teoría de la literatura [...] a partir de la afirmación de que el objeto de la investigación bajtiniana no es únicamente la literatura, se puede ver mejor cómo la literatura constituye, de hecho, su perspectiva [...] podríamos caracterizar el pensamiento de Bajtín como filosofía de la literatura” (*Ibíd.*, pág. 208).



## 4. Equivalencia semántica y contingencia sintáctica

En este capítulo nos ocupamos del análisis textual a partir de las nociones fundamentales de *estructura ideológica* y *plano ideológico* de Lotman y Uspensky respectivamente en relación al pensamiento estetizante de Bajtín. Con este fin, hemos elegido *La muerte de Iván Ilich* (1886) de L. Tolstói, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de C. Fuentes, y *As I lay Dying* (1930) de W. Faulkner, cuya analogía en el entorno del contenido nos permite centrar la atención en la realización estética y desarrollar los conceptos que han resultado de mayor interés a nuestro objeto de estudio acerca de la naturaleza signifiicante de la literatura en tanto que sistema de significación ideológica.

El carácter secundario de la literatura, con respecto al material lingüístico y sociocultural (códigos culturales) y los fenómenos de mediación de la comunicación, manifiesta la imposibilidad de acceder al contenido de forma directa y constituye asimismo la particularidad de la especificidad estética. La visión estética y el pensamiento estetizante como “metafísica” del referente representan el enfoque intelectual que proporciona las condiciones de posibilidad para subvertir dicha incapacidad además de la realidad del código y del mundo.

Como señalábamos en el capítulo anterior, el punto de vista estético al margen de la comprensión de su propia especificidad presenta muchas dificultades

metodológicas. Sin embargo, este enfoque permite acceder al texto artístico no solo desde una perspectiva semiótica en torno a criterios de significación, sino que remite a un orden conceptual hermenéutico superior referido a la comprensión y la interpretación de los fenómenos estéticos. Así, la relación hermenéutica y estética manifiesta la reciprocidad de sus criterios fundamentales en la comunicación artística a partir de su relación crítico-valorativa con el material semiótico.

El estatuto privilegiado del punto de vista de la literatura tiene lugar en el entorno del referente y la representación al cual se subordinan los diferentes elementos que componen el esquema básico de la comunicación. En ese sentido, el carácter metalingüístico de la perspectiva de la literatura comprende y trasciende las restricciones metodológicas de los diferentes enfoques de análisis, centrados en uno u otro aspecto de la comunicación, y explica a su vez la resistencia e inadaptabilidad metodológica de su constitución. La relación del referente y la representación literaria constituye así la pregunta original de la fundamentación estético-hermenéutica de la creación verbal artística.

El referente y la representación se relacionan a través de la función significativa de la ideología común a los fenómenos de la comunicación humana. La constitución lingüística de la conciencia manifiesta el carácter secundario, convencional, del código con respecto al carácter primario del referente ideológico: la codificación lingüística de la conciencia constituye la realidad material de la representación estético-ideológica. Sin embargo, la conciencia percibe la naturaleza impostada de la codificación cultural y se resiste a ser hipostasiada manifestando la virtualidad de la función crítico-significativa de la ideología. La subversión de la “hipóstasis semiótica” representa la

característica esencial de la literatura que de este modo supera la materialidad de su propio código y genera a partir del mismo un referente estético secundario, que da cuenta de la especificidad artística y de la realidad última de los fenómenos estético-ideológicos. La constitución y la subversión ideológica, como ya vimos en el segundo capítulo de nuestro trabajo, se explican a partir de la fundamentación crítico-deontológica de la función significativa de la ideología.

El análisis de los textos desde el punto de vista estético se resiste a ser sistematizado desde presupuestos científicos y la visión estética ofrece no pocas dificultades metodológicas a causa de su fundamentación en conceptos de orden filosófico. Sin embargo, para el análisis estético-ideológico de las obras de Tolstói, Fuentes y Faulkner seleccionadas para este propósito, partimos de la aceptación de esta resistencia metodológica como primera y fundamental característica del fenómeno literario a diferencia de otros sistemas significantes de la comunicación humana. Adoptamos el punto de vista de la filosofía de la literatura para nuestro análisis, en lugar de insistir en la dificultad metodológica forzando su naturaleza constitutiva, y asumimos su naturaleza “acientífica” como primera certeza de su inadaptabilidad metodológica característica de la comprensión de la especificidad estética como propone Bajtín, y nos servimos del discurso especulativo de la filosofía sin reservas. Como indica Habermas, después de todo también la ciencia se fundamenta en hipótesis para desarrollar sus modelos positivistas: “la ciencia se engaña”.

De este modo, intuición, percepción, actitud, sentimiento, emoción, volición, axiología, deontología, entre otros conceptos resbaladizos metodológicamente,

constituyen aspectos centrales de nuestro análisis que, no obstante, no renuncia a la explicación semiótica, sino que la completa exponiendo sus límites y, al mismo tiempo, pone de manifiesto la necesidad del cuestionamiento crítico de sus bases. Ni esencialismo ni ontologismo propiamente representan nuestro enfoque, sino que nos remitimos a la filosofía de la literatura donde todos estos conceptos son perfectamente pertinentes y concluyentes. Toda esta parte, al margen del análisis y la consideración de la metodología relacionada con el material, se subordina a un pensamiento estetizante fundamentado en la función significativa de la ideología desde la originalidad del planteamiento del fenómeno literario comprendido en “*El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria*” de Bajtín.

Por tanto, la filosofía de la literatura (hermenéutica, estética y ética), el análisis semiótico y las principales categorías narrativas representan las directrices del enfoque que aplicaremos al análisis estético-ideológico comparativo de los textos.

En primer lugar, a partir del texto de Lotman *Estructura del texto artístico*<sup>180</sup>, realizaremos un estudio comparativo entre dos obras de igual tema y similar argumento, alejadas en el tiempo y distantes culturalmente, pero que, no obstante, se perciben equivalentes en relación al referente, el contenido ideológico y el modo de conceptualizar y representar el mismo: *La muerte de Iván Ilich* de Tolstói y *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes.

---

<sup>180</sup> Y. Lotman (1970): *Estructura del texto artístico*. Madrid (1978): Ediciones Istmo. *Структура художественного текста*.

La base de esta comparación se realiza en base a la concurrencia del tema, el argumento, el personaje y el contexto de estas dos obras alejadas sincrónica y culturalmente, y cuyas diferencias se manifiestan principalmente en el punto de vista y las técnicas narrativas (estilísticas). La igualación de estas dos obras en el entorno del contenido permite centrar el estudio en la forma como lugar de divergencia, es decir, en torno a la composición y el punto de vista, neutralizando en cierta medida las demás categorías. La igualación temático-argumental pone en primer plano el punto de vista como el principal aspecto diferenciador (e individualizador) de los universales acerca de la existencia humana, que relacionaremos con los principales conceptos desarrollados por Lotman (modelización secundaria, entropía, contingencia, recurrencia, divergencia, estructura ideológica, entre otros). El análisis de las técnicas empleadas en ambas obras nos permitirá determinar de qué modo estas sirven a la representación de la idea subyacente o tema principal y cómo se desarrollan en torno a la difícil relación forma-contenido.

De este modo, el punto de vista y la composición del mismo nos lleva a la segunda parte del análisis que realizaremos a partir de las premisas fundamentales del trabajo de Uspensky, *A poetics of composition*<sup>181</sup>. El punto de vista en la metodología de Uspensky constituye un enfoque de estudio textual en el cual el plano ideológico mantiene un estatuto diferenciador con respecto al resto de los planos que apoya nuestra tesis. En esta ocasión, incluiremos al análisis y discusión de las obras de Tolstói y Fuentes *Mientras agonizo* de W. Faulkner, donde, de nuevo, el punto de vista, en este caso múltiple, representa la categoría fundamental diferenciadora de la

---

<sup>181</sup> B. Uspensky (1973): *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. University of California Press (1983).

individualidad artística con respecto al contenido. El contexto, el argumento, los personajes y el tema nos permiten establecer nuevas diferencias comparativas en el estudio de la composición y la representación ideológica del referente narrativo.

A vuela pluma, los referentes literarios entendidos como filosofemas representan la principal característica de la especificidad literaria que explica la representación estética. Si bien es cierto que los contenidos se presentan en primera instancia como un material escurridizo a la investigación y se resisten a una sistematización en sentido convencional, no es, sin embargo, menos cierto, que su naturaleza recurrente es más constante y estable que las técnicas narrativas y la elaboración genérica y estilística.

#### 4.1. La estructura ideológica

El estudio comparativo de la estructura ideológica en los textos de Tolstói y Fuentes que presentamos a continuación expone la unidad de ambas obras en torno al concepto de equivalencia semántica siguiendo el análisis propuesto por Lotman en *Estructura del texto artístico*.

A partir de dicho análisis se establece una invariante semántica en el plano del contenido que dará cuenta de las divergencias en el plano de la expresión en tanto que producto de la distinta entropía. Esta premisa pretende demostrar que la expresión artística sigue ocupándose de lo mismo y que el lenguaje del pensamiento siempre trata de transmitir el significado de un contenido de difícil aprehensión tal como demuestra su recurrencia. El principal recurso de análisis estructural en la producción del texto artístico lo representa la modelización secundaria del lenguaje y del texto. La sistematicidad de la modelización secundaria, como principio constructivo fundamental de la comunicación artística, genera diversas estructuras de abstracción ideológica que sirven de base para el análisis textual en tanto que determinación de la información y en relación de oposición con la indeterminación de la entropía.

El método de análisis de Lotman desarrollado desde el punto de vista máximo de la modelización secundaria representa una excelente metodología de análisis textual estructural sin renunciar a la especificidad estética. La parte referida a la extratextualidades es de especial interés para nuestra investigación por la densidad semántica y el tono alegórico de su formulación en referencia a la complejidad de la realización artística. Es muy difícil parafrasear a Lotman porque su lenguaje es claro y

preciso, y la exposición de las ideas, cristalina. La riqueza de este texto de inagotable y absoluta referencia sobre las cuestiones fundamentales de la teoría de la literatura lo convierte en un método clásico indispensable de análisis textual.

A continuación, introducimos las dos novelas de modo general para establecer la base comparativa en torno al plano del contenido y la expresión y las principales categorías narrativas, y en el siguiente apartado analizamos comparativamente ambas novelas siguiendo el modelo desarrollado por Lotman en *Estructura del texto artístico*.

La motivación y el origen de la presente tesis surgió de la lectura de dos obras que la competencia lectora y la experiencia estética identificó inmediatamente como “iguales” no solo en el plano del contenido en relación a las cuestiones fundamentales referentes al ser humano de orden existencial, sino en la realización estética del mismo en torno a las principales categorías narrativas: *La muerte de Iván Ilich* de L. Tolstói, y *La muerte de Artemio Cruz* de C. Fuentes.

La identificación de esta analogía tiene lugar principalmente en el aspecto temático del contenido (ético y cognitivo), que se deduce de la paráfrasis metodológica que permite analizar el contenido sin excesiva subjetividad y remite a la realización estética de la forma arquitectónica, es decir, a la realización estética del filosofema (filosofema estetizado). De esta forma, el análisis estético de ambas obras a partir de la convergencia de la forma arquitectónica, que neutraliza y “suspende” en cierta medida el análisis del contenido, manifiesta la relevancia del análisis de las formas para designar las divergencias compositivas que realizan la forma estética



individual. El estudio de las diferencias estilísticas, como señala Bajtín, ha sido privado de un auténtico enfoque filosófico y sociológico y ha sido reducido a “trivialidades”<sup>182</sup>.

El alejamiento en el tiempo, la cultura y el estilo de ambas novelas permite establecer, no obstante, una unidad temático-argumental sólida actualizada por la competencia lectora que reconoce una equivalencia semántica entre ellas. La igualación temática, significativa en su propia recurrencia como veremos detenidamente en el apartado referido a la entropía textual, manifiesta las divergencias estructurales y compositivas que se rebelan como las principales portadoras de la estructura ideológica de las obras en tanto que expresión individual del contenido y de la visión subjetiva del mundo. El carácter central del tema existencial representa en sí mismo una constante temático-argumental y constituye la base del análisis literario en función de la equivalencia semántica que se deduce de la lectura de las obras.

“La vida del ser humano, así como su descripción, se perciben como textos especiales que encierran una información de gran importancia” (Lotman, *Estructura del texto artístico*, pág. 267).

En este trabajo no nos ocupamos de esta cuestión de orden existencial – palabra tan denostada que casi parece pueril en estos días- sino de la recurrencia de este motivo en la representación estético-literaria. En este sentido, como señala Garrido Domínguez<sup>183</sup>, el concepto de *motivema* resulta de suma oportunidad en el estudio del significado narrativo en relación a la realidad humana como horizonte

---

<sup>182</sup> Óp. cit., *Discourse in the Novel*, pág. 259.

<sup>183</sup> A. Garrido Domínguez, “P. Ricoeur: texto e interpretación” UNED. *SIGNA*. Nº 5-1996 (págs. 219-238).

último de Ricoeur y representa un “máximo semántico”. La recurrencia de la representación de esta inquietud se relaciona con el pensamiento estetizante y el concepto bajtiniano de filosofema como construcción ideológica significativa a partir del cual se organizan los “tejidos” y las “redes” de relaciones de “isotopías” de la trama de los que trataremos más adelante. Antes, realizaremos un análisis exhaustivo de ambas obras para determinar el valor tanto de los elementos de carácter sistemático como de los contingentes, que darán cuenta de la particular ordenación del mundo de las obras y determinarán estructuralmente de qué manera los elementos que intervienen en la comunicación artística permiten reconocer la dirección semántica que establecen las equivalencias.

La relación conflictiva del ser humano entre su dimensión individual y su dimensión social constituye un aspecto central de nuestra investigación y un máximo semántico de la representación ideológica. El eterno desencuentro entre ambas dimensiones expresa la situación del ser humano en relación con el medio social, que determina e inhibe su individualidad, y representa una constante temática de la creación literaria. Las relaciones humanas constituyen el lugar común de manifestación de dicho desencuentro que la representación estética subvierte de forma crítico-significativa.

“Al organizar la sociedad, las estructuras engloban a todos sus miembros: todo ser humano, por el propio hecho de pertenecer a una colectividad histórica, se ve ante la cruel necesidad de pasar a formar parte de un grupo determinado, quedando incluido en uno de los subconjuntos existentes del conjunto social dado” (Lotman, *óp. cit.*, pág. 10).

La clasificación de argumentos<sup>184</sup> más elemental organiza en tres grandes grupos el tipo de argumentos de los cuales destacamos el referido a los conflictos que tienen lugar en el interior de un personaje, y a este subordinamos los otros dos grupos, entre personajes o entre personajes y su entorno, o la combinación de ambos grupos. Tanto el conflicto entre personajes como el conflicto del personaje con su entorno o la combinación de ambos manifiestan en último término un conflicto que tiene lugar en el interior del individuo y su relación con el mundo.

En nuestro análisis partimos del aislamiento máximo del personaje: el aislamiento del personaje representa la renuncia a la comunidad y el fracaso de las relaciones humanas y la comunicación social. Así, en nuestro primer análisis aislamos al personaje, Iván Ilich y Artemio Cruz, suspendiendo de este modo en cierto sentido las demás categorías narrativas, para ver más claramente de este modo la relación del tema (contenido) con el acontecimiento. Partimos de dos novelas donde la base comparativa tiene lugar en el pensamiento, en la conciencia del personaje, cuyo conflicto interior, sin embargo, se ha originado a partir de su relación con el exterior, en su dimensión social. En oposición, incluimos al análisis *Mientras agonizo*, donde los personajes son múltiples y, por tanto, el punto de vista y la focalización, para destacar otros aspectos de esta configuración ideológica de un mismo tema que se manifiesta de diferentes maneras. No pretendemos subordinar todo el significado estético al contenido ni al personaje o el argumento, sino mostrar que su estatuto se impone naturalmente en un plano diferenciado en torno al cual se disponen las demás categorías. De este modo, el filosofema y la realización estética del contenido se

---

<sup>184</sup> J.F. Trimmer, W.C. Jennings, *Fictions*. Harcourt Brace College Publisher (TX, USA: 1998)

relacionan con la forma arquitectónica y el plano ideológico, de los que nos ocuparemos detenidamente cuando lleguemos a Uspensky. Tampoco la interpretación del significado o la unidad contenido-forma es nuestro objetivo final, sino un momento deseado e inevitable del estudio de la construcción narrativa, de la construcción significativa secundaria con respecto al material y a la realidad, sino la intuición del contenido estético al que podemos llamar *motivema* en relación al filosofema subyacente.

***La muerte de Iván Ilich*** (1886) de Lev Nikoláievich Tolstói<sup>185</sup> se sitúa en el entorno de la tardía incorporación de Rusia a Europa que hace del Realismo una suerte de Ilustración para la cultura rusa. Representa el comienzo de un espíritu crítico de una sociedad todavía arcaica que carece de una tradición cortesana literaria a la que arraigarse. Todo el siglo XIX constituye un periodo de constante agitación y de surgimiento de movimientos progresistas entre los cuales destacan los *decembristas* que luchan contra la autocracia de Nicolás I. A mediados de siglo, en torno a la universidad de Moscú, se acuña el término *intelligentsia* para denominar el inconformismo de la intelectualidad y la búsqueda de nuevos ideales e ideólogos que contribuyan a construir una nueva identidad. Las figuras de Herzen, de orientación occidentalista, y Belinski, de orientación eslavófila, representan el espíritu intelectual del momento. La revista *El contemporáneo* abandera esta convulsión y cuenta con numerosos escritores progresistas como Dobroliulov o Chernishevski. En 1861 se emancipan los siervos de la gleba sumiendo a Rusia en un difícil proceso de industrialización que revoluciona la sociedad y termina con el asesinato del zar.

La obra de Tolstói como escritor realista no se abstrae de los acontecimientos de su época, sino, por el contrario, representa un posicionamiento firme frente a una emergente sociedad que asiste a profundos cambios sociales. Como “hombre de su tiempo”<sup>186</sup> expresa su preocupación por el pueblo ruso con madura nitidez y sin exaltación. Se mantiene al margen tanto de la corriente occidentalista como de la eslavófila, aunque comparte con esta última su desprecio por Occidente. Aboga por su

---

<sup>185</sup> L.N. Tolstói, *La muerte de Iván Ilich*. Trad. José Laín Entralgo. Navarra (1985): Salvat Editores. *Смерть Ивана Ильича* (1886)

<sup>186</sup> М. Лермонтов, *El héroe de nuestro tiempo*. *Герой нашего времени* (1839).

particular filosofía, *tolstóianismo*, un evangelismo populista de mitificada raíz campesina y humanista. Le han criticado la imparcialidad distante de sus obras, en la cual otros han defendido una hipótesis basada en las ausencias. Las acciones de los personajes en Tolstói no están en sus peripecias sino en el desarrollo de su propia maduración personal, que presenta con intencionada sobriedad y deliberada objetividad en un estilo puro y económico. Sus obras representan la crítica de un estado de cosas desde su personal filosofía.

*La muerte de Iván Ilich* se desarrolla a partir del acontecimiento de la muerte de un notable funcionario de la sociedad rusa que desde las primeras líneas ya se intuye es solo un pretexto para explicar la propia existencia de nuestro protagonista. *La muerte de Iván Ilich* es la historia de un hombre que ha vivido sin grandes sobresaltos, que ha seguido los dictados de su sociedad, en cuyo funcionamiento está perfectamente integrado, y en la cual siempre ha actuado bajo la premisa *comme il faut*<sup>187</sup>. Una repentina enfermedad se presenta en su vida a modo de toma de conciencia para desintegrar e “iluminar” su vida. La agonía le sume en un doloroso análisis retrospectivo de sí mismo y le conduce a una reconsideración de su banal existencia. La agonía, en principio física, va acompañada de una agonía psíquica, espiritual, que incomoda su conciencia. Necesita enfrentarse con su negada realidad mental de la que nunca ha sido dueño, apropiarse de su individualidad y renunciar al grupo, a la sociedad, y a la dependencia de los dictados sociales como seña de identidad última. La vida ha sido su muerte, su negación individual, y la muerte ahora

---

<sup>187</sup>“ Como es debido”. En la sociedad rusa del momento, el francés era la lengua de cultura de la alta sociedad.

ya no existe, “sólo hay luz”. Tolstói desarrolla el argumento en una estructura solo aparentemente circular. Al final del recorrido de los doce capítulos, los mismos hechos que representan su vida adquieren un nuevo significado construido en y desde la acción mental del personaje. Tolstói mata a Iván Ilich en el título para negar toda expectativa de acción o superación, en un sentido puramente material, y para evitar la desfocalización de la verdadera causa que no es la muerte como acto físico y terminante, sino la transcendencia de la vida que aporta a esta nueva muerte un valor metafísico. Es una trayectoria por la conciencia del personaje que refiere a temas fundamentales concernientes al ser humano.

En el primer capítulo tiene lugar una enumeración de objetos, personajes, muerto, equiparados en importancia y exentos de simbología, con valor puramente circunstancial. Es una escena mosaico que presenta en relación de igualdad a personajes y objetos, que proporcionan la localización espacial y contextualiza la realidad de Iván Ilich descrita aquí al margen de sus digresiones. En el segundo capítulo, un rápido recorrido por su pasado condicionado por el decoro característico de su realidad social y, ya en el tercer capítulo, termina con el repaso de su vida pasada sin grandes hechos. La existencia del personaje se resume en apenas unas líneas, la brevedad y el desdén manifiestan la actitud y el desinterés del narrador hacia la futilidad de tal forma de vida, que se sirve de las ausencias como recurso estilístico:

“La historia de la existencia de Iván Ilich era de lo más sencillo y corriente, y de lo más horripilante [...] La existencia de Iván Ilich transcurrió así durante diecisiete años a partir de su matrimonio”.

En esta aseveración se manifiestan sin titubeos la actitud y la crítica del narrador hacia los parámetros ideológicos del contexto social que han dirigido la vida del personaje: a través del personaje juzga una sociedad superficial donde todos esos años carecen de interés para el narrador.

Estos capítulos introductorios sitúan a Iván Ilich en un contexto concreto, en la realidad social de una clase social donde la trivialidad como forma de vida y valor socio-ideológico hace que personajes y objetos se expongan en igualdad de tratamiento. Tolstói, a través de este recorrido, de esta exposición contextual, separa contundentemente la situación inicial del personaje y nos conduce rápidamente hasta el momento del acontecimiento desencadenante de la verdadera acción. En el capítulo cuarto hace referencia por primera vez a la enfermedad y procede a la yuxtaposición significativa de los elementos que componen la historia y desarrollan la trama: nos introduce en la enfermedad y la secuencia espacio-tiempo se detiene dando lugar a un nuevo contexto claustrofóbico física y psicológicamente.

“La familia entera gozaba de buena salud, pues no podía considerarse falta de salud que Iván dijera algunas veces que notaba un extraño sabor de boca y cierta molestia en el lado izquierdo del abdomen”.

A partir de este momento, la enfermedad avanza a un ritmo que le produce una conciencia de procesado que le va sumiendo en un proceso de interiorización forzado por la agonía, cuya creciente intensidad aumenta simultáneamente la presencia del monólogo interior y el fluir de la conciencia. Este discurso le va revelando contra su historia hasta aceptar la verdad de su vida al reconocer que se enfrenta con la muerte.



Guerásim, personaje que mejor representa la humanidad tolstóiana, objeto de su pensamiento, no aparece hasta el capítulo siete. Es una aparición casi heroica, aparece cuando parece que todo está perdido, igual que la enfermedad aparece cuando todo parecía ganado. Nabókov interpreta en estas intervenciones un estilo pseudo-fabulístico<sup>188</sup>.

Asistimos a un proceso de desmitificación de su decorosa realidad de personas y objetos en el mismo orden de importancia. Iván Ilich empieza a desmaterializarse en su realidad objetiva, a materializarse en su realidad psíquica a causa de la dolorosa toma de conciencia que le provoca la agonía. Su realidad física se vuelve hiriente y la inminencia de la muerte iguala las dignidades. La degeneración de su cuerpo va acompañada de la regeneración moral del personaje.

“Una vez sin fuerzas para ponerse los pantalones al levantarse del bacín, Iván Ilich se desplomó y quedó contemplando con horror sus muslos desnudos, consumidos, con la piel flácida [...] Aquella operación resultaba cada vez un tormento, un tormento por la suciedad, el impudor y los olores, un tormento porque requería la intervención de otra persona”.

Ahora la idea de la muerte le atormenta con más intensidad, su “caída” es irremediable, necesita reconciliarse con su existencia una vez reconocido el sinsentido de su higiénica vida. De pronto, en un ardid dialéctico, encuentra la “verdad” en su “mentira”:

---

<sup>188</sup> V. Nabókov, *Curso de literatura rusa*. Trad. María Luisa Balseiro. Barcelona (1984): Bruguera. *Lectures on Russian Literature*. “Mi segundo punto es que esta historia fue escrita en marzo de 1886, cuando Tolstói rondaba ya los sesenta años y tenía firmemente asentado el principio tolstoiano de que escribir obras maestras de la narrativa era pecado. Había tomado la firme resolución de que, caso de escribir otra cosa después de los grandes pecados de sus años intermedios, *Guerra y Paz* y *Ana Karénina*, serían únicamente cuentos sencillos para el pueblo, para los campesinos y los escolares; tales como piadosas fábulas educativas y cuentos de hadas moralizantes. Aquí y allá hay en *La muerte de Iván Ilich* un intento desgano de seguir esa corriente, y aquí y allá encontramos muestras de un estilo pseudo-fabulístico en la narración. Pero en general es el artista el que lleva la voz cantante. Este relato es la obra más artística, la más perfecta y la más refinada de Tolstói” (pág. 353).

“¿Y si mi vida entera, mi vida consciente no hubiera sido, en efecto, como debiera ser [...] pero, de pronto, algo le pegó con fuerza en el pecho...y allá al final vislumbró la claridad...en efecto, nada había sido como debía ser..., ¿y cómo debe ser? [...] ¿Y la muerte? ¿dónde está?... En lugar de muerte había claridad [...] Ha terminado la muerte. Ya no existe [...] La muerte ya no existe”.

De la misma manera que en el primer capítulo, el significado de la muerte es ahora un viso de vida, ha traspasado la muerte, la ha trascendido a través de la interiorización y la toma de conciencia. La muerte ahora ya no es física y anecdótica sino una realidad metafísica construida en la conciencia y la explicación que subyace a la existencia.

En la descripción de la primera escena, voces y objetos, a modo estereofónico, representan la multifocalización de un mismo acontecimiento, interpretado por cada uno en función de la repercusión que tendrá en sus vidas. La ambientación y el somero pero terminante recorrido por su pasado representan la estereotipificación de una clase social, una muestra del egoísmo humano y una voraz crítica a la misma. Ni siquiera el propio Iván Ilich es especialmente brillante ni vulgar, es solo un tipo útil, un estereotipo que se contrapone al personaje de Guerásim, personificación del denominado tolstóianismo. La composición de la obra está construida por antítesis.

Este rápido y significativo repaso de la vida de Iván antes de la enfermedad narrado en pasado nos conduce al presente del personaje donde el tiempo se detiene y empieza un goteo de progresiva interiorización; ya conocemos la realidad externa. La contraposición de la realidad exterior e interior se produce a consecuencia del acontecimiento de la agonía que constituye la inflexión en la construcción del argumento y del discurso ideológico. Los valores ideológicos de su época son rechazados en el último momento. El contexto socio-cultural no es una elección sino

una imposición que ha condicionado al personaje de tal manera que solo antes de morir se da cuenta de que nunca ha sido dueño de sí mismo o sus decisiones, sino que siempre ha formado parte de un engranaje social que se ha ocupado de dictar su vida.

El personaje se revela a su destino y así trasciende la muerte. Este cambio en la conciencia del personaje es provocado por la enfermedad física que conduce al personaje a su estado más vulnerable. A partir de la primera mención de la enfermedad el tiempo se detiene, la fatalidad llega a su vida e irrumpe en todo su mundo de degradadas convenciones sociales. Hasta aquí los acontecimientos tenían un ritmo esperado; la enfermedad detiene el tiempo y el narrador y algunos diálogos constituyen la fuente de información objetiva. Se introduce el factor psicológico, subjetivo, comienza el monólogo interno y el fluir de conciencia que sitúa bruscamente al lector en otro nivel discursivo, el discurso explícito de la subjetividad y la conciencia.

La introspección de Iván Ilich nos introduce en el discurso interior, el diálogo con su conciencia, la conciencia de la agonía, que le conduce a su redescubrimiento espiritual. Paralelamente al proceso de “toma de conciencia”, los ambientes, los objetos, los recuerdos, las tipificaciones, que hasta entonces habían sido estructuras fragmentarias, se sintetizan en una imagen general. Nabokov refiere el estilo impresionista de Tolstói, que a través de la determinación causal de los objetos (en una dimensión metonímica, circunstancial, no como símbolos, no como metáforas) constituyen la base descriptiva de su narrativa. Crea así contextos que superan las posibilidades expresivas del lenguaje. Es muy representativa la utilización del límite, la agonía, la muerte, para aportar al personaje una dimensión inmaterial dejándolo solo con su revestimiento psíquico, con su carácter mental; a partir de aquí está solo.

Tolstói pone la conciencia del personaje directamente al servicio de su humanismo, pero, sobre todo, representa su posicionamiento personal de desacuerdo con los valores superficiales de una sociedad que absorbe y disuelve al individuo en su sistema. El personaje está completamente al servicio del tema principal y tiene una dimensión trascendental que representa en la personificación antitética de Guerásim e Iván Ilich. Nabókov refiere un “purismo por talento” que sitúa en los contornos del pensamiento, en el cual tantea, “tolstea”, bromea Nabokov, con las palabras buscando un sentido interno mediante las reiteraciones.

Tolstói escoge nuevamente un desenlace pseudo-fabulístico posible reminiscencia de los cuentos populares a los que durante muchos años se dedicó en su particular labor de ilustración: “Pero de pronto algo le golpeó...”. En el final se percibe la fatalidad de este tipo de literatura. Por fin, “todo es luz, la muerte ya no existe”. Toda su vida había sido un proceso de muerte. Aquí el título adquiere ya otro sentido.

En ***La muerte de Artemio Cruz***<sup>189</sup> de Carlos Fuentes la complejidad de la composición narrativa representa la principal característica y dificultad de la obra. El aparente caos compositivo y temático de la obra en las primeras páginas sume al lector en un desconcierto inicial intencionado, que busca una significación propia, cuya regularidad estructural y temática, sin embargo, resulta llamativamente rígida a

---

<sup>189</sup> C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Introducción de José Carlos González Boixo. Madrid (1995): Ediciones Cátedra.

medida que avanza la lectura y se interioriza su sistema compositivo. Esta ruptura del orden tradicional de la narración apela directamente a un lector activo que participe de la narración suspendiendo la pasividad y el reconocimiento de esquemas narrativos fácilmente identificables por la experiencia lectora. Este uso de la técnica, además de proponer una lectura activa a partir de la subversión del código narrativo convencional, genera una nueva estructura narrativa producto de la interiorización de la composición significativa de la narración que permite diferenciar los diversos discursos yuxtapuestos significativamente en relación al argumento y el tema. En este caso las técnicas son las principales portadoras y generadoras de la subversión ideológica a diferencia del caso de Tolstói donde están al servicio del argumento en el plano del discurso ideológico. El desconcierto inicial que produce este tipo de narración representa el recurso expresivo fundamental de la obra además de su mayor atractivo. “La conveniencia narrativa de una equivalencia entre pensamiento caótico y texto caótico no debe implicar ausencia de comunicación con el lector: la obra literaria fundamenta sus valores artísticos en la propia naturaleza 'comunicativa' del acto lingüístico” como señala González Boixo en la introducción.

“caos: no tiene plural”

La estructura tripartita de la obra, enunciada sucesivamente por los pronombres personales en singular (yo, tú, él), ayudan a identificar los temas y las líneas argumentales, y expresan la desintegración y el descentramiento del sujeto en la posmodernidad. En *Lituma en los Andes*<sup>190</sup>, por ejemplo, nos encontramos también con una estructura tripartita similar, que diferencia el discurso de tres personajes y

---

<sup>190</sup> M. Vargas Llosa, *Lituma en los Andes* (1993). Ed. Planeta.

tres historias diferentes relacionados con los diversos espacios y tiempos, puntos de vista y tiempos verbales. Estas historias se van desarrollando simultáneamente y sincrónicamente en planos separados, paralelos al relato en presente; se suceden en tiempos y espacios diferentes y construyen el entramado de relaciones de los diferentes elementos narrativos. La narración se desarrolla a partir de la oposición significativa del contexto: espacio (rural, urbano, carretera, naturaleza), tiempo, y contexto social (desigualdad social de los personajes y sus parámetros ideológicos). En Fuentes esta escisión se produce en el interior de una sola conciencia.

“y te sentirás dividido, hombre que recibirá y hombre que hará,  
hombre sensor y hombre motor”.

Los diversos sujetos describen alternativamente doce días cruciales de la vida de Artemio Cruz a través de la actividad mental del personaje-narrador. El uso de los tiempos verbales se corresponden y se identifican con los tres niveles de discurso: el *yo* en presente que percibe semiinconsciente lo que le rodea, el *tú* en futuro que es la conciencia lúcida del personaje y el narrador omnisciente, y un *él* en pasado que son los recuerdos. A pesar de la ausencia de capítulos, el lector percibe enseguida las unidades narrativas: cada secuencia está delimitada por la sucesión de los tres niveles de conciencia del personaje.

Con el fin de proporcionar cierta cohesión y contigüidad entre los mismos, se utilizan motivos recurrentes y frases descontextualizadas que anticipan acontecimientos (prolepsis), desarrollados paulatina y fragmentariamente, y que aparecen en los tres niveles indistintamente. La vida y el pensamiento del personaje se reconstruyen a modo de mosaico a través de la fragmentación y la yuxtaposición

significativa. El lector recrea las situaciones con arreglo al desorden lógico del texto para organizar los episodios que se van entremezclando y que tratará de organizar cronológicamente. Los temas se repiten en las diferentes secuencias incluso con fragmentos idénticos y aportan al texto el tono narrativo proporcionado por la descontextualización de los elementos.

"Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo"

Otros recursos narrativos presentes en los tres niveles son las anticipaciones o prolepsis, las repeticiones significativas, la incorrección sintáctica, las técnicas cinematográficas en el tratamiento de la imagen (cortes, superposición de planos, montaje) y, sobre todo, procedimientos de interiorización que adecuan el discurso textual al fluir de conciencia y al proceso mental del personaje representado principalmente en el monólogo interior. Estas trasgresiones del orden lógico aportan el tono subversivo a la novela. "La necesidad de dar autonomía al pensamiento del personaje protagonista obliga a eliminar los habituales recursos (más convencionales, o, por lo menos, más utilizados) de comunicación con el lector"<sup>191</sup>.

El nivel narrativo *yo* es el doloroso presente del personaje. Los elementos del discurso narrativo de Artemio Cruz lo constituyen los pensamientos del narrador, las reflexiones sobre su actual situación como enfermo grave con constantes referencias a su estado físico, el fluir del pensamiento durante la agonía y el examen de conciencia. La reiteración de temas se reconoce en su propio desorden. El *yo* en presente

---

<sup>191</sup> Óp. cit., pág. 46.

narrativo describe la agonía hasta el momento de su muerte. En este nivel narrativo se produce una gran confusión temporal a causa de los dolores y las drogas que se manifiesta en la pérdida de la noción del tiempo del enfermo (descronologización).

En el nivel narrativo *tú* tiene lugar una utilización sistemática del monólogo autorreflexivo. Este aspecto técnico resulta especialmente llamativo por la imposibilidad de narración en la 2ª persona que Fuentes fuerza a través del desdoblamiento del narrador *yo*. Destaca también el uso del futuro en este nivel subconsciente, que es heterogéneo y oscila entre las referencias de la enfermedad y un tono marcadamente humanista con constantes reflexiones filosóficas. Los recuerdos en este estrato aparecen presentados de forma lúcida y trascendente a diferencia del nivel *él* que expresa el carácter selectivo de la memoria. Este nivel es el más profundo por el tono filosófico, existencialista y simbólico que aporta a la narración, y el que más nos interesa para el trabajo por el carácter trascendente de los temas. El tiempo verbal en futuro tiene un valor temático que hace referencia a la esperanza y el porvenir. “Es el propio narrador el que selecciona el tiempo verbal sin que se aprecien motivaciones trascendentes en su elección”<sup>192</sup>. La innovación técnica propia de la teorización intelectual de la época, que intenta liberarse del Realismo, construye un universo narrativo denominado *novela intelectual*.

El siguiente fragmento extraído de la segunda secuencia resume y anticipa todos los temas presentes en la obra desde el punto de vista ideológico y emocional de la novela que expresa la trascendencia y densidad semántica del nivel *tú*. La elección de ejemplos para argumentar el análisis no requiere una especial dedicación para el

---

<sup>192</sup> El propio C. Fuentes hace frecuentes referencias a los condicionamientos de orden cultural de difícil superación: “cárcel del Realismo”. *Geografía de la novela*. Madrid (1993): Alfaguara (pág.22).



investigador y, una vez interiorizada la estructura tripartita, la mayor dificultad la presenta la ordenación lógica del caos informativo. La sistematicidad de las estructuras y la recurrencia de los temas determinan las conexiones semánticas entre los diferentes niveles narrativos y secuencias.

“Tú quisieras ser como ellos y ahora, de viejo, casi lo logras. Pero casi. Sólo casi. Tú mismo impedirás el olvido; tu valor será gemelo de tu cobardía, tu odio habrá nacido de tu amor, toda tu vida habrá contenido y prometido tu muerte: que no habrá sido bueno ni malo, generoso ni egoísta, entero ni traidor. Dejarás que los demás afirmen tus cualidades y tus defectos; pero tú mismo, ¿cómo podrás negar que cada una de tus afirmaciones se negará, que cada una de tus negaciones se afirmará? Nadie se enterará salvo tú, quizás. Que tu existencia será fabricada con todos los hilos del telar, como las vidas de todos los hombres. Que no te faltará ni te sobraré, una sola oportunidad para hacer de tu vida lo que quieras que sea. Y si serás una cosa y no la otra, será porque, a pesar de todo, tendrás que elegir. Tus elecciones no negaran el resto de tu posible vida, todo lo que dejarás atrás cada vez que elijas: sólo la adelgazarán, la adelgazarán al grado de que hoy tu elección y tu destino serán una misma cosa: la medalla ya no tendrá dos caras: tu deseo será idéntico a tu destino. ¿Morirás? No será la primera vez. Habrás vivido tanta vida muerta, tantos momentos de mera gesticulación”.

En el nivel narrativo *él*, el estilo es más tradicional y aparentemente más sencillo. El personaje-narrador en tercera persona aparece de un modo un tanto artificial: “que no se trata de una auténtica tercera persona queda reflejado en la 'marca' que establece la constante reiteración de *él*, lo que delata, junto con otros elementos, la presencia de la mente de Cruz”<sup>193</sup>. El personaje en este nivel recrea doce episodios significativos de su vida para reconciliarse consigo mismo.

“la memoria es el deseo satisfecho:

---

<sup>193</sup> Óp. cit., pág. 52.

sobrevive con la memoria, antes que sea demasiado tarde, antes que el caos te impida recordar”.

Las frases que se repiten descontextualizadas a lo largo de toda la obra dan lugar en este estrato narrativo a un recuerdo, como demuestran las citas al final del nivel *tú* y el signo de puntuación (:), relacionándose así la conciencia con el recuerdo y con la representación simbólica de la memoria. El nivel *yo* y *tú* representan la conciencia escindida de Artemio Cruz y se diferencian del nivel *él* que reconstruye la vida del protagonista a través del recuerdo. La memoria salva al personaje a partir de episodios fundamentales de su vida introducidos en el nivel *tú* que anticipa el recuerdo.

La ordenación de episodios en el nivel *él* no sigue un orden cronológico, sino un orden que responde a la particular lógica de la memoria. El modelo de estructura propuesto por Shaw establece tres niveles de análisis: “1. lineal, explicación causal de la vida de AC, 2. circular, el éxito, analizado irónicamente, que culmina en el episodio del Año Nuevo, 3. el episodio de 1915, considerado como núcleo central de la novela, por su extensión, situación y significación”, que representa la desilusión de la Revolución. Otro episodio muy significativo, es el episodio de 1939, en el cual recrea el último día de la vida de su hijo y representa el símbolo de los ideales que el tiempo ha arruinado.

Iván Ilich y Artemio Cruz son personajes sin futuro que han renunciado a su integridad humana, momento que constituye su primera muerte simbólica; el personaje está muerto desde el título. La muerte física es el final de la obra y esta es su

segunda muerte que, sin embargo, en esta ocasión es redentora. En ambas obras, la ascensión social del personaje es paralela a su degradación personal, a su muerte espiritual. En el caso de Fuentes, el nivel *él* estructura y facilita la organización de la lectura. La claridad de los recuerdos se opone significativamente al caos de conciencia y subconsciencia de los otros dos niveles narrativos del mismo modo que los capítulos introductorios de Iván Ilich reconstruyen rápidamente su existencia a través de un narrador omnisciente. Sus relaciones familiares constituyen también un fracaso vital. Las dos novelas presentan conceptos antitéticos para construir el significado del deterioro moral. El tema del ascenso social en detrimento de la individualidad se manifiesta en la soledad del personaje y la nostalgia de la niñez y es común en ambas obras.

“Perdiste tu inocencia en el mundo de afuera. No podrás recuperarla aquí dentro, en el mundo de los afectos. Quizás tuviste tu jardín. Yo también tuve el mío, mi pequeño paraíso. Ahora ambos lo hemos perdido. Trata de recordar.”

Ambos personajes sufren una degradación personal condicionada por el orden social que ya solo puede ser salvada en el nivel de sus conciencias. De este modo, la narración es conducida desde el punto de vista de un proceso mental cuyo principal recurso expresivo es el fluir de conciencia en ambos casos, aunque el tratamiento de la subjetividad y del discurso mental difiere en el tratamiento de los recursos técnico-estilísticos y no tanto en las motivaciones. La estructura circular, la construcción desde el final, aporta el sentido trascendental de la muerte y la vida en ambas obras.

#### **4.1.1. Entropía y estructura**

El concepto de entropía en Lotman hace referencia a la situación del ser humano en el mundo en torno al cual desarrolla el concepto de estructura ideológica contenido en *Estructura del texto artístico*.

“Al crear al hombre una posibilidad convencional de hablar consigo mismo en diversos lenguajes, al codificar de modos diversos su propio 'yo', el arte ayuda al hombre a resolver uno de los problemas psicológicos más importantes: la determinación de su propio ser” (óp. cit., pág. 86).

El principio de sistematicidad de las estructuras constituye el recurso principal de aprehensión de conocimiento y lucha contra la indeterminación de la entropía. Las estrategias estructurales presentes en el texto artístico, en este sentido, representan y organizan significativamente la particular relación que el ser humano establece con la entropía del mundo.

Las estructuras son estrategias que restringen la entropía y representan la sistematicidad contra la misma. La aprehensión de conocimiento y la determinación de contenidos a partir de la estructuración del material en grupos homogéneos constituyen el método principal de análisis de la tradición científica, que a menudo margina otras formas de conocimiento. La tradición europea y la modernidad se han constituido y se caracterizan precisamente por el desarrollo de los saberes de orden empírico-racional que, sin embargo, y por este mismo motivo, dan cuenta de aquellos aspectos recurrentes que escapan y fracasan al análisis empírico. Las cuestiones de

orden metafísico y ontológico instituyen el ámbito primordial de constitución de la representación y de la expresión artística, y representan una constante sistemática manifiesta en su propia recurrencia. El ser humano se relaciona consigo mismo de forma estética.

En la introducción de la *Estructura del texto artístico*, Lotman destaca la importancia del determinismo del contexto histórico y cultural en el individuo y en la creación artística del cual -como ya hemos señalado- dan buena cuenta las obras de Tolstói y Fuentes. *La muerte de Iván Ilich* se enmarca en la difícil situación por la cual estaba pasando Rusia tras la liberación del campesinado, el paso a una sociedad industrial, la burguesía, los funcionarios y las constantes revueltas que anuncian los profundos cambios de una emergente revolución. No obstante, esta cuestión se presenta llamativa y aparentemente ausente en el entramado de la novela y hay escasas referencias explícitas en el desarrollo argumental. La ausencia es uno de los principales recursos expresivos en Tolstói.

“La vida de Iván Ilich era una historia que no podía ser más vulgar y corriente, y más horrible.

Iván Ilich, muerto a los cuarenta y cinco años como miembro de la Cámara Judicial, era hijo de un funcionario que había hecho en Petersburgo, en distintos ministerios y departamentos, la carrera que lleva a los hombres a una situación en que, a pesar de mostrar su completa incapacidad para ejercer unas funciones realmente útiles, atendido su puesto en el escalafón y sus dignidades, no pueden ser despedidos, y por eso ocupan cargos imaginarios y ficticios, por lo que gozan de unos sueldos no ficticios entre los seis mil y los ocho mil rublos, con los que viven hasta la vejez más avanzada.

Así era Iliá Efímovich Golovín, consejero secreto y miembro innecesario de diversas e innecesarias instituciones” (cap. II, pág. 27).

“A veces, me parece que la falta de sangre y de muerte nos desespera. Es como si sólo nos sintiéramos vivos rodeados de destrucción y fusilamientos – continuó con su voz cordial de viejo-. Pero nosotros seguiremos, seguiremos siempre, porque hemos aprendido a sobrevivir, siempre...” (sec. 2, pág. 148).

Estas ausencias en el nivel de las acciones<sup>194</sup> representan un recurso esencial en la narrativa de Tolstói; estas a menudo tienen un carácter anecdótico para el autor ruso y aparecen frecuentemente equiparadas a los objetos para mostrar la futilidad de las acciones humanas. En cambio, el nivel diegético de la novela soporta todo el peso conceptual de la novela. Los personajes, en su distribución y en su presentación antitética, poseen incluso una dimensión espacio-temporal que constituye uno de sus principales medios expresivos: la polifonía de los personajes y los espacios.

“Además de las consideraciones que esta muerte había despertado en cuanto a los traslados y posibles cambios en el servicio que eso pudiera originar, el hecho mismo de la muerte de un hombre a quien conocían de cerca había provocado en todos ellos, como siempre ocurre, un sentimiento de alegría, al pensar que se había muerto otro, y no ellos mismos.

*Se ha muerto él, y no yo*, pensaba o sentía cada uno. En cuanto a los que se llamaban amigos de Iván Ilich, pensaban también, involuntariamente, en que ahora tendrían que cumplir con un deber muy desagradable, impuesto por las reglas de urbanidad: debían asistir al entierro y hacer a la viuda una visita de pésame” (cap. I, pág. 18).

En *La muerte de Artemio Cruz*, en cambio, el tema mexicano está presente en toda la novela y la revolución se desarrolla paralelamente al deterioro espiritual del personaje: se corresponde con el devenir de la revolución y la esperanza y la posterior

---

<sup>194</sup>R. Barthes(1982): “Introducción al análisis estructural del relato”. *Análisis estructural del relato*. México (1988): Premiá. *L'analyse structurale du récit*. Éditions du Seuil.

desilusión y degradación de la misma. En Tolstói, la ausencia representa la poca importancia que tiene el ser humano particular en el proceso social del mismo modo que Fuentes lo hace con la desilusión. En Fuentes se percibe el movimiento y la indignación, en Tolstói se muestra el estatismo de la sociedad burguesa y conformista ajena a los cambios. Ambos protagonistas presentan una degradación personal a causa de una vida condicionada casi exclusivamente por sus respectivas dimensiones sociales, que al final de sus vidas les enfrenta con su conciencia en un brusco movimiento de interiorización de los personajes motivado por la enfermedad, el acontecimiento.

Ambos autores desarrollan técnicas estilístico-narrativas, principalmente el monólogo, que diferencian la dimensión interior y la dimensión exterior del personaje y manifiestan la escisión del sujeto a causa de un excesivo determinismo sociocultural que condiciona e inhibe la individualidad. La relación problemática entre ambas dimensiones humanas se formula en términos de desequilibrio entre las mismas y genera un dualismo de difícil superación. La dimensión interior, el pensamiento y lo mental como lugar común de su actividad, se contrapone al individuo en relación con un medio que exige demasiado y reduce al mismo su dimensión exterior puramente social. El equilibrio de ambas dimensiones resulta muy problemático y refleja una constante preocupación artística.

En la obra de Fuentes, la dimensión exterior del personaje se manifiesta en los episodios referentes a la revolución y en los episodios dedicados al comportamiento social del personaje, que, progresivamente, invaden la dimensión individual, y crean

un conflicto en el interior del mismo. La dimensión social se corresponde principalmente con el nivel *él* que condiciona el nivel *yo* y el nivel *tú*. En su psiquismo este conflicto se interpreta en términos de alienación y muestran la desintegración de la conciencia del personaje en tres niveles. Así sucede, por ejemplo, en el tratamiento del tema de la familia, donde se manifiestan más dolorosamente la corrupción de las relaciones humanas representada en ambas obras: la familia ha integrado las normas sociales que corroboran el carácter institucional. Lo social irrumpe en lo personal en detrimento de lo individual en el caso de ambos protagonistas. Los personajes trasponen y reproducen el conflicto del sujeto en la relación conflictiva del contexto y la conciencia alienada producto de los dictados sociales. La abrupta toma de conciencia causada por la repentina enfermedad y las drogas enfrenta al personaje con su vida. La familia, *topos* representativo en el caso de ambas obras, representa la institucionalización de las relaciones humanas, dando lugar a una relación de conflicto en el interior del sujeto

“Muy pronto, al año de la boda, Iván Ilich comprendió que el estado matrimonial, aun proporcionando ciertas comodidades en la vida, es, en esencia, un asunto muy complicado y difícil, con relación al cual, para cumplir con su deber, es decir, para mantener una vida decorosa, aprobada por la sociedad, hay que adoptar determinada actitud, lo mismo que con relación al cargo.

Así lo hizo Iván Ilich. De la vida familiar exigía únicamente las comodidades relacionadas con la comida, la dueña de la casa y la cama, cosas que dicha vida podía proporcionarle; sobre todo, exigía el decoro de las formas, que eran determinadas por el modo de pensar de la sociedad. En todo lo demás buscaba lo agradable, y si lo encontraba, quedaba muy reconocido; pero si tropezaba con resistencia y gruñidos, al instante se retiraba al mundo de las obligaciones de su cargo, que él se había reservado, y en el cual encontraba esa sensación de agrado” (cap. II, pág. 33).



“Imagínense sin mi orgullo, fariseas, imagínense perdidas en esa multitud de pies hinchados, esperando eternamente un camión en todas las esquinas de la ciudad, imagínense perdidas en esa multitud de pies hinchados, imagínense empleadas en un comercio, en una oficina, tecleando máquinas, envolviendo paquetes, imagínense ahorrando para comprar un coche en abonos, prendiendo veladoras a la Virgen para mantener la ilusión, pagando mensualidades de un terreno, suspirando por un refrigerador, imagínense sentadas en un cine de barrio todos los sábados, comiendo cacahuates, tratando de encontrar un taxi a la salida, merendando fuera una vez al mes, imagínense con todas las justificaciones que yo les evité, imagínense teniendo que gritar como México no hay dos para sentirse vivas, imagínense teniendo que sentirse orgullosas de los sarapes y Cantinflas y la música de mariachi y el mole poblano para sentirse vivas, ah-jay, imagínense teniendo que confiar realmente en la manda, la peregrinación a los santuarios, la eficacia de la oración para mantenerse vivas” (sec. 5, pág. 189).

En Tolstói, la dimensión exterior de Iván Ilich se presenta principalmente en la caracterización de su comportamiento social y se opone significativamente a la de su antítesis, Guerásim, que hace referencia a un nivel axiológico superior y manifiesta el carácter moralizante de la antítesis.

Los procedimientos técnico-literarios desvelan actitudes ideológicas que responden a motivaciones precisas tales como la contextualización y la correlación sígnica.

“Una vez reconocido el carácter íntimamente lingüístico de la ideología, todo lo que sabemos acerca del lenguaje y de los demás sistemas sígnicos, puede ser aplicado conscientemente al estudio de la ideología y a su desmitificación. La ideología ya no se nos presenta como una nebulosa de sentimientos o ideas no expresadas, sino como una estructura relativamente objetiva, en la que podemos excavar con instrumentos analíticos modernos” (C. Reis: 1987, *Para una semiótica de la ideología*, pág. 60).

La eficacia de la comunicación ideológica como actividad semiótica y actividad cognoscitiva implica la necesaria relación de la dimensión pragmática y la dimensión semántica propia de todo mensaje de carácter ideológico.

Los dos autores utilizan técnicas modernas de narrativa: Tolstói describe el movimiento del personaje a partir de una rápida descripción de los hechos más relevantes de su vida social, para detener el tiempo en el momento de su agonía y dar lugar a un nuevo tiempo, el tiempo de la conciencia. El monólogo y la presencia de un narrador omnisciente reproducen la corriente de conciencia del personaje<sup>195</sup>. En Fuentes, son numerosas las innovaciones técnico-estilísticas que suspenden la función lógico-cronológica (Barthes) y hace de estas su principal recurso expresivo. El particular uso de los tiempos verbales y la constante transgresión lógico-sintáctica construyen el campo semántico que describe el movimiento del personaje en su conciencia y da cuenta de la relatividad del tiempo mental. Se distinguen dos dimensiones ideológicas, social e individual, que cabe vincular con el concepto de *dominio* de una u otra. La modernidad y la innovación de las técnicas narrativas representan la *desautomatización* de las estructuras lógicas narrativas que se orientan de este modo hacia la automatización de una lógica significativo-compositiva propia.

“¿Por qué lo has hecho? ¿Por qué me has conducido hasta aquí? ¿Por qué, por qué me atormentas tan espantosamente?...”

No esperaba respuesta y lloraba porque no podía haberla. El dolor se acentuó de nuevo, pero él no se movió, no llamó a nadie. Se decía: “¡Aprieta más, más! Pero, ¿por qué? ¿Qué te he hecho? ¿Por qué?”

Luego se calmó y cesó no sólo de llorar, sino también de respirar; todo él se hizo atención: parecía como si escuchase no una voz expresada en sonidos, sino la voz del alma, la marcha de los pensamientos que en él se levantaban.

-¿Qué necesitas? –fue el primer concepto claro, capaz de ser traducido a palabras, que escuchó-. ¿Qué necesitas? ¿Qué te hace falta? –se repitió-. No

---

<sup>195</sup> Nabókov hace referencia a la novedad de la técnica del monólogo en Tolstói (óp. cit. pág. 351).

sufrir; vivir –contestó él mismo; y de nuevo se entregó por completo a una atención tan tensa, que ni siquiera el dolor era capaz de disipar.

-¿Vivir? ¿Vivir, cómo? –preguntó la voz del alma.

-Sí, vivir como vivía antes: bien, de una manera agradable.

-¿Cómo vivías antes, bien, de una manera agradable? –preguntó la voz. Y él empezó a repasar los momentos de su vida agradable. Pero, cosa extraña, los mejores momentos de su vida agradable le parecían ahora completamente distintos a como entonces lo imaginara. Todo, menos los primeros recuerdos de la infancia. Allí, en la infancia, había algo realmente agradable que, en caso de volver, podría proporcionar un sentido a la vida. Pero el ser que había experimentado esta sensación agradable ya no existía: era como el recuerdo de otra persona” (cap. X, pág.72).

En este sentido, Lotman distingue el arte<sup>196</sup> de otras formas de estructuras ideológicas por el rasgo facultativo de su consumo y por la producción de valores artísticos, que permiten determinar “qué influencia ejerce sobre él la estructura no artística de la realidad”. De esta manera, el arte prueba su “necesidad esencial” y se relaciona en este sentido con la “necesidad de conocimiento” inherente al ser humano. Lotman, como Bajtín, enfatiza la especificidad artística como sistema privilegiado de comunicación y comprensión de los fenómenos referentes a la existencia humana.

“Al organizar la sociedad, las estructuras engloban a todos sus miembros: todo ser humano, por el propio hecho de pertenecer a una colectividad histórica, se ve ante la cruel necesidad de pasar a formar parte de un grupo determinado, quedando incluido en uno de los subconjuntos existentes del conjunto social dado” (*ibíd.*, pág. 10).

“La vida de todo ser representa una compleja interacción con el mundo que le rodea” (*ibíd.*, pág.12).

---

<sup>196</sup> Lotman (óp. cit., pág. 10-ss.).

Lotman insiste en el “proceso intenso” en que se encuentra el ser humano frente a la información y las señales que le envía la vida, que tendrá que descifrar y “convertir en signos capaces de establecer la comunicación en la sociedad humana”.

El arte como generador de lenguajes particulares da cuenta de los diferentes lenguajes que constituyen el mundo del individuo. Este generador de lenguajes trata de resolver en su propio código literario la interpretación de los diferentes aspectos de la vida, cuya estructura se presenta en principio inaprensible, y representa una forma de conocimiento privilegiado. Las sucesivas etapas histórico-culturales presentan “equivalencias semánticas como proceso de comprensión de la percepción de la vida”.

Este es el caso que nos ocupa: el principio de equivalencia semántica que subyace a nuestras novelas de análisis en el entorno del contenido señala de este modo a la individualidad de la realización estética y su relación con la distinta entropía: contextos socioculturales, modos de representación (pensemos por ejemplo en el impacto del cine en el arte y su repercusión en el imaginario colectivo perceptible en la representación literaria y en las técnicas de tratamiento de la imagen, las técnicas de composición y montaje), lenguas naturales que actualizan la noción de metalengua y, por supuesto, el punto de vista. El análisis ideológico, por tanto, se debe orientar a la explicación de la relación de la estructura ideológica y la realización estética a partir de la equivalencia semántica que establece la forma arquitectónica del filosofema subyacente.

De la explicación de estas relaciones entre estructuras y equivalencias semánticas se deduce que el texto artístico expresa el lenguaje de la ideología

colectiva e individual<sup>197</sup>: “Entenderemos por lenguaje cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular”. Lotman propone una clasificación de lenguajes a partir de la cual “el arte es un sistema de modelización secundario” porque se sirve de la lengua natural como sistema semiológico, es decir, se construye a modo de lengua. En este sentido, el pensamiento estetizante de Bajtín y la superación inmanente del material que proporciona la función significativa de la ideología establece la relación de mediación entre el lenguaje y el referente y ofrece las condiciones de posibilidad del código literario secundario.

Además, las lenguas naturales como sistema hegemónico de la comunicación humana que modelan y determinan lingüísticamente la conciencia manifiestan a su vez el carácter secundario y convencional, impostado, de la representación simbólica del código con respecto al referente y señalan la naturaleza metalingüística de las mismas.

El contenido es producto de la percepción de una idea o un contenido complejo de la mente que apunta al problema de la constitución y la complejidad de la representación ideológica frecuentemente trivializada por un excesivo reduccionismo cultural. Lotman recoge de A. Blok el carácter indivisible de la idea, de la cual dice siempre es nueva por su forma y en la cual se reconoce a menudo un mismo contenido. En la modernidad, el auge de disciplinas científicas que se ocupan de la investigación de la psique, camino abierto por el psicoanálisis y la deconstrucción, dan cuenta precisamente de la dificultad del estudio de la representación al margen de la explicación de los condicionamientos culturales y la mediación del código que generan una lógica propia (lógica de las culturas, antropoliteraturas). “La complejidad de la

---

<sup>197</sup> *Ibíd.*, pág. 18-ss.

estructura es directamente proporcional a la complejidad de la información transmitida”. La estructura artística permite transmitir información inaccesible desde estructuras elementales y demuestra que un contenido no puede darse al margen de una estructura determinada.

La equivalencia semántica que presentan *La muerte de Iván Ilich* y *La muerte de Artemio Cruz* permite analizar la realización del contenido desarrollado en estructuras textuales diferentes condicionadas por diversos factores de orden individual y sociocultural y determinar la estructura ideológica individual del mismo. “El pensamiento del escritor se realiza en una estructura artística determinada de la cual es inseparable”. El concepto de estructura artística en Lotman se corresponde en gran medida con el concepto de forma estética de Bajtín.

La teoría de los sistemas sýgnicos<sup>198</sup> sitúa los rasgos generales de la comunicación artística en el acto de comunicación con la mediación del lenguaje que constituyen los sistemas semiológicos. Desde el punto de vista de la invariante lingüística, descripción estructural del lenguaje que elimina lo no sistémico, y en relación con la equivalencia semántica, el lenguaje es un sistema de modelización en función comunicativa además de un sistema comunicativo: un sistema puede estar en función del otro por recurrencia y representa un procedimiento muy productivo de los lenguajes artísticos. Algunos de los problemas que se plantean a partir de esta distinción explican la confusión constante entre lo general y lo individual, entre lo social y lo individual, entre lengua y habla.

---

<sup>198</sup> *Ibíd.*, pág. 24-ss.

Las lenguas naturales se caracterizan por poseer un contenido extralingüístico, referencial, así como por los elementos sintagmáticos formales inmanentes. La tendencia a la “formalización de los elementos portadores de contenido”, es decir, a considerar lo individual por lo general, y por el contrario, la tendencia a “interpretar todo el texto literario como signifiante” (semantización de los elementos formales del texto<sup>199</sup>), es decir, a considerar lo general por lo individual, representa una característica constitutiva del texto. El lector completa la estructura generalizando lo particular y particularizando lo general que manifiesta una tendencia a la construcción metonímica<sup>200</sup>. En Iván Ilich el tratamiento de los objetos y los personajes sugiere un carácter metonímico al nivel de la descripción sintagmática (inmanencia).

“Piotr Ivánovich dejó escapar otro suspiro, aún más profundo y triste, y Praskovia Fiodórovna le apretó, agradecida, la mano. Cuando hubieron entrado en la sala, con las paredes revestidas de cretona rosa e iluminada por la luz sombría de una lámpara, tomaron asiento junto a la mesa: ella en el diván y él en el puf bajo, con los muelles estropeados, que no se acomodaban a sus nalgas. Praskovia Fiodoróvna quiso advertirle que se sentara en otra silla, pero le pareció que eso no correspondía a la situación y cambió de parecer. Al sentarse en el puf, Piotr Ivánovich recordó que Iván Ilich había arreglado esta sala y le había pedido su parecer sobre esta misma cretona rosa con hojas verdes. Al pasar para sentarse en el diván (la sala estaba llena de cachivaches y muebles), la viuda se enganchó el negro encaje de la mantilla en las molduras de la mesa. Piotr Ivánovich se incorporó para desengancharlo y el puf, liberado de su peso, empezó a dar muestras de inquietud y a empujarle. La propia viuda quiso desenganchar su encaje, y Piotr Ivánovich se sentó de nuevo, aplastando el rebelde puf. Pero la viuda seguía sin desengancharlo y Piotr Ivánovich se incorporó una vez más, y de nuevo dio el puf muestras de rebeldía. Cuando todo esto hubo terminado, ella sacó un blanco pañuelo de batista y se puso a llorar. Piotr Ivánovich, enfriado por el episodio del encaje y la lucha con el puf, permaneció con el ceño fruncido. La molesta situación quedó interrumpida por la aparición de Sokolov, el mayordomo de Iván Ilich, quien venía a comunicar que la sepultura que Praskovia Fiodoróvna había elegido en un principio costaría doscientos rublos. Ella cesó de llorar y mirando con aire de víctima a Piotr Ivánovich, le dijo en francés que todo aquello le resultaba penosísimo.

---

<sup>199</sup> Lotman recoge esta idea de R. Jakobson, *Grammatika poezij i poezija grammatiki [Gramática de la poesía y poesía de la gramática]*, Varsovia, 1961.

<sup>200</sup> Nabókov, óp. cit.

Piotr Ivánovich asintió en silencio, expresando la indudable seguridad de que no podía ser de otro modo.

-Fume, por favor –le dijo ella con voz generosa a la vez que acongojada, y se ocupó con Sokolov del problema del precio de la sepultura” (cap. I, pág. 22).

El lenguaje del texto artístico se estructura en función del contenido y “modeliza los aspectos más generales de la imagen del mundo”, y el mensaje artístico estructura a su vez el modelo artístico determinando su “esencia modelizadora respecto al modelo de mundo del autor”. El valor informacional se halla en función del código del lector y se relaciona con la actitud del autor hacia el lector en el *pacto narrativo*.

En la novela de Fuentes, el lector es un elemento fundamental en la construcción del significado. La caótica masa de información inicial y la transgresión constante del sistema lógico de la narración subvierte y desautomatiza todas las estructuras genéricas narrativas asimiladas en la experiencia y la competencia lectora, para introducir al lector en un sistema de acercamiento al lenguaje de su conciencia, cuya sistematicidad se percibe progresivamente: demanda la participación del lector. En este caso, el autor perturba los esquemas preconcebidos presentes en la experiencia y la memoria lectora y atenta contra cada uno de ellos: secuencia espacio-temporal, tiempos verbales, personas, incorrecciones del lenguaje. Ejerce una cierta violencia del lenguaje y la lógica narrativa. La desautomatización de las estructuras lógicas constituye inicialmente el principio constructivo fundamental en el esquema narrativo de Fuentes, que lleva a cabo, sin embargo, a través de la misma función significativa que automatiza nuevas estructuras a partir de la recurrencia, la yuxtaposición y la semantización de los elementos.



Tolstói, en cambio, respeta los referentes y el orden lógico secuencial de la narración y hace un uso metonímico de los mismos. El autor ruso desautomatiza el ritmo narrativo: de los primeros capítulos que describen someramente la vida de Iván Ilich con distancia y rapidez, a la densidad semántica de los siguientes capítulos que nos sumerge bruscamente en la corriente de conciencia del personaje. Esta yuxtaposición produce un efecto antitético y una estructura ideológico-significativa extratextual. Ambos escritores construyen el significado aproximando contenidos extralingüísticos presentes en la conciencia apelando a la empatía con el lector. Los autores cuentan con este recurso completivo y presuponen la empatía y cierta identidad, igualdad, en los modos de representación y en el efecto modelizador de la cultura en los modos de representación y, sobre todo, en la naturaleza del tema de ser humano en el mundo y en la conciencia. Este es uno de los aspectos más destacados del modelo semiótico de Lotman: la modelización secundaria.

“El propio Iván Ilich se encargó de preparar la casa, eligió el papel, adquirió muebles, en particular viejos, que proporcionaban un estilo muy *comme il faut*, y todo fue creciendo hasta plasmarse en el ideal que él había imaginado” (cap. III, pág. 38).

“¿Quién tendrá la honradez de decir, como yo lo digo ahora, que mi único amor ha sido la posesión de las cosas, su propiedad sensual? Eso es lo que quiero. La sábana que acaricio. Y todo lo demás, lo que ahora pasa frente a mis ojos” (sec. 7, pág. 239).

El lenguaje del arte como lenguaje propio presenta algunas dificultades para establecer las relaciones y los límites entre las lenguas naturales entendidas como metalengua y su influencia modelizadora sobre el objeto. Desde el punto de vista del

lenguaje de la literatura solo cabe un modelo abstracto de invariante que dé cuenta de sus variantes (géneros, corrientes, estilos).

Por otra parte, la abstracción de los procesos mentales como el conocimiento se relacionan y se equiparan con los fenómenos de representación literaria y el concepto de modelización. La literatura se sirve de las lenguas naturales para “transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios” y manifiesta de este modo el carácter secundario con respecto a las mismas de su sistema de modelización<sup>201</sup>.

Lotman sitúa la distinción entre los diferentes lenguajes en la naturaleza del signo: “los signos en el arte no poseen un carácter convencional, como en la lengua, sino icónico, figurativo”, condicionado por la relación entre la expresión y el contenido. El signo modeliza el contenido semantizando los elementos extrasemánticos y genera una relación compleja entre lo sintagmático y lo semántico, que elimina la oposición semántica/sintaxis e iguala el concepto de texto al de signo. “El texto es un signo integral” que el lector identifica con el lenguaje de la conciencia del autor. Los signos lingüísticos generales se constituyen como elementos del signo artístico y viceversa, los elementos del signo de las lenguas naturales se semantizan y adquieren la categoría de signos. La convertibilidad de los elementos semánticos y sintagmáticos constituye el “procedimiento más económico y más compacto de almacenamiento y de transmisión de la información” característico de la densidad semántica del código artístico.

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, pág. 34-ss.

La aportación teórica de Jakobson sobre las reglas de la síntesis gramatical (gramática del hablante) y la gramática del análisis (gramática del oyente) establece un enfoque análogo en el estudio de la comunicación artística, que hace especial hincapié en la recepción del texto artístico como fenómeno colectivo y, sobre todo, individual.

De las múltiples posibilidades de recepción según el código analítico del lector, que genera clichés, transcodificaciones<sup>202</sup> y hasta códigos nuevos, y del código sintético del autor se deduce la enorme “capacidad del texto artístico para acumular información”. Se relacionan así el concepto de transcodificación con el de entropía; la transcodificación constituye una estrategia informativa que reduce el nivel de entropía. En la entropía textual se incorporan no solo los niveles del código sino la distinta entropía de la relación autor-lector y la del texto mismo.

La *poética de la apertura*<sup>203</sup> de U. Eco, hace referencia al problema y a la situación dilemática de la ambigüedad producto de la plurisignificación de la interpretación, es decir, la apertura del discurso ideológico y la penetración y eficacia en el receptor. La condición abierta del texto determina la eficacia ideológica del discurso. El texto narrativo se caracteriza por la capacidad de insinuación ideológica de sus tipos de discurso. En función del grado de incidencia de la misma, se establecen las relaciones entre apertura y eficacia ideológica:

“Cuanto mayor sea la apertura inherente al discurso literario, más débil será su eficacia ideológica [...] por otra parte, si el discurso literario enuncia con mucha transparencia los marcos ideológicos que lo orientan, su apertura disminuirá considerablemente”.

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, pág. 39-ss.

<sup>203</sup> C. Reis, óp. cit., pág. 69.

Esta idea está relacionada con el acto de descodificación más o menos impuesto desde el comienzo. No se debe entender por apertura una anarquía interpretativa que reduciría la obra abierta a una identidad caótica. El perfil estructural de la obra constituye una directriz de las conexiones entre la apertura interpretativa y la dimensión discursiva, en tanto que conjunto de dominantes técnico-literarias que determinan la eficacia ideológica en el texto narrativo (perfil discursivo). La “poética de la sugestión” implica una desvalorización de la dimensión denotativa del texto en beneficio de las virtualidades evocativas del símbolo.

La sintaxis impone al discurso una particular distribución de sus elementos: cuanto más rígidas son las estructuras sintácticas, es decir, más transparentes desde el punto de vista semántico, menor es su margen de apertura interpretativa y mayor es su eficacia ideológica. Este aspecto se relaciona con el carácter argumentativo del discurso ideológico y con la afirmación ideológica subyacente de los géneros literarios.

La triple dimensión de la semiosis (semántica, sintáctica y pragmática) establece la propensión incitativa del discurso ideológico. En la descodificación de los signos ideológicos se da una dinámica de acción y reacción: gramática del autor y gramática del receptor. La funcionalidad estético-literaria inherente a la pragmática ideológica del receptor, es decir, su situación psicológica y social, determina el contexto pragmático. No obstante, la involución del receptor en prácticas ideológicas debilita el peso imperativo del discurso, “como consecuencia inevitable de la activación de una estrategia discursiva cuya eficacia depende también de la capacidad para camuflar la ideología, de acuerdo con una secular tradición cultural que impide a la literatura el ejercicio de una función inmediata y estrictamente utilitaria”.

A propósito de la capacidad del texto artístico para acumular información, se han realizado estudios para calcular la entropía del texto artístico y estimar la magnitud de información del texto (teoría de la información), que no se debe confundir con la del autor-lector ni con la de los niveles del código. La entropía se ve aumentada por el autor, el lector, el código, además del propio texto. Lotman señala el método teórico-informacional desarrollado por Kolmogórov que formula la entropía del lenguaje ( $H$ ) en función de la capacidad semántica ( $h_1$ ), y la flexibilidad del lenguaje para expresar un mismo contenido ( $h_2$ ). Distingue además tres componentes de la entropía textual: diversidad del contenido, diversidad de la expresión de un mismo contenido y las limitaciones formales de la propia flexibilidad del lenguaje. La idea de las limitaciones expresivas del lenguaje constituye un tema recurrente tanto en el estudio como en la producción literaria y es frecuente encontrar alusiones explícitas de esta imposibilidad expresiva del lenguaje y la desconfianza en la palabra.

“déjala en el camino, asesínala con armas que no sean las tuyas: matémosla: matemos esa palabra que nos separa, nos petrifica, nos pudre con su doble veneno de ídolo y cruz: que no sea nuestra respuesta ni nuestra fatalidad:” (sec. 6, pág. 245).

“Era una invitación a la aventura, a lanzarse de cabeza a un futuro desconocido, en el que los procedimientos no estarían sancionados por la santidad de su uso. Todo lo inventaba y lo creaba desde abajo, como si nada hubiese sucedido antes, Adán sin padre, Moisés sin Tablas” (sec. 4, pág. 206).

Fuentes transgrede la flexibilidad del lenguaje para expresar la rigidez conceptual del código lingüístico; Tolstói, en cambio, agota el significado inmanente de determinadas cláusulas para establecer un nuevo sentido contextual de los referentes.

Lotman insiste en el “triunfo del punto de vista del lector” para quien el agotamiento de la entropía de la flexibilidad del lenguaje ( $h_2$ ) puede ser percibido por el lector en función de la capacidad semántica ( $h_1$ ): “el lector percibe el texto como artísticamente perfecto”. Por supuesto, el autor cuenta con esta competencia del lector y a menudo utiliza este recurso expresivo y completivo que apela a la empatía. En unos casos se refiere algo obvio o implícito que no necesita ser explicado pues incurriría en una redundancia textual y conceptual, un prosaísmo. En otros casos, por el contrario, se altera el orden lógico y se suspenden los procesos de inducción y deducción a través de los cuales percibimos y generamos estructuras, reduciendo así la predictividad y aumentando, por tanto, la entropía textual.

Se debe valorar también en la relación de empatía que se establece entre el lector y el autor cómo el autor presupone la analogía de los procesos mentales del lector, presumiendo en éste el mismo tipo de estructuras. Las formas de representación humana, en gran medida culturales, modelan la estructura psíquica y la percepción del mundo del individuo. La muerte de Iván Ilich y Artemio Cruz manifiestan la pertinencia de la empatía en el plano del contenido y divergen en el plano de la expresión y la representación, que responde a razones individuales y culturales. Así, la estructura del texto del autor difiere de la del lector para quien no existen sinónimos como resultado de la distinta entropía y de donde se deduce la inagotable capacidad del texto artístico de almacenar información.

Las obras de Tolstói y Fuentes en relación a la flexibilidad de los procedimientos artísticos se revelan equivalente con respecto al referente ideológico en el entorno del contenido. La forma de la novela y el realismo abstracto representan un lugar común de conceptualización para transmitir la información en ambas obras. La elección de la novela para transmitir información determina también la accesibilidad al contenido, es decir, señala la preeminencia del mismo en el texto narrativo.

El análisis estructural del texto artístico como sistema inmanente y sintagmático se ocupa del estudio del signo y su función de intermediario en la actividad semiótica. Cualquier sistema de signos, así como la descodificación del mismo, tiene como finalidad la determinación de contenido. La traducción, que a menudo subordina y hasta sacrifica aspectos de la comunicación artística, representa un buen ejemplo de la preeminencia del contenido que privilegia la información contenida en la construcción del argumento como función inmediata de expresión del contenido temático. La traducción es una aproximación al significado como propone Uspensky, que se corresponde en gran medida con la paráfrasis de Bajtín, el resumen de Barthes o la intelección de Ricœur, y constituyen el principal recurso metodológico de análisis del contenido.

El análisis diacrónico de los contenidos de Iván Ilich y Artemio Cruz pone de manifiesto la pertinencia de la equivalencia semántica, así como el análisis sincrónico establece las principales diferencias técnico-estilísticas y la percepción del mundo y su representación artística en la evolución histórica. A este respecto, se debe tener en cuenta la evolución en las formas de representación (modelización, conceptualización)

y percepción del mundo en los diferentes imaginarios de los autores desde sus respectivos contextos condicionados y motivados no solo por la divergencia sincrónica y cultural, sino por los procesos de representación individual. La obra de Fuentes pertenece a la cultura de la imagen y esta influencia cultural, por ejemplo, determina y condiciona el imaginario y la estructura mental misma como todos los referentes colectivos. El análisis diacrónico y la traducción, en este sentido, permiten aproximar los contenidos desde un punto de vista metodológico que restringe la entropía textual. El significado para Uspensky, tal como recoge Lotman, es “una invariante en el proceso de las operaciones convertibles de la traducción”. El significado es también a su vez una traducción con respecto a la modelización: la relación de la conciencia con la entropía del mundo está modelizada por el lenguaje y por el código socio-cultural.

También para Barthes el significado se sitúa en el aspecto temático y argumental en el entorno del plano del contenido: el resumen<sup>204</sup> constituye la reducción de su sintagma total a los actantes, “cada discurso tiene su tipo de resumen”. Barthes destaca la intraductibilidad de la poesía en contraposición al relato, “la traductibilidad del relato resulta de la estructura de su lengua”. Desde este punto de vista, las obras de Tolstói y Fuentes presentan un resumen muy parecido y cierta igualdad temática y argumental que determina los núcleos funcionales así como las divergencias localizadas en los espacios intercalares de los núcleos funcionales distendidos, que se completan a través de las sucesivas catálisis en función del contenido y la relevancia de las funciones.

---

<sup>204</sup> Barthes, óp. cit.



El resumen, la traducción, la paráfrasis, y la intelección de la trama (narratividad) son todos conceptos de fundamentación narrativa: determinan la equivalencia semántica entre ambas obras, manifiestan el carácter metalingüístico de las lenguas naturales, establecen la invariante semántica y señalan la forma arquitectónica que motiva el proceso de modelización secundaria o realización estética. De este modo, la equivalencia semántica se relaciona con el contenido y la forma arquitectónica del objeto estético.

El significado<sup>205</sup> en los sistemas modelizadores secundarios se construye a partir de de un determinado sistema relacional de cadenas estructurales: la transcodificación establece correspondencias entre el plano de la expresión y el plano del contenido y señala la convertibilidad de los planos.

La transcodificación interna construye el significado en el interior de un sistema dado (inmanencia) y es de carácter relacional y, por otra parte, la transcodificación externa, establece las equivalencias entre las diferentes cadenas estructurales. Un ejemplo de significado inmanente relacional lo representa el Romanticismo que, en su pretensión universalista, genera archisignificados dentro de su sistema y se diferencia del significado extrasistémico del Realismo, cuyo significado surge de una nivelación de lo diferente, que determina un núcleo semántico en los sistemas subjetivos de su invariante objetiva. “En el primer caso la interpretación es un signo, y la realidad, el contenido; en el segundo, la realidad es un signo, y la interpretación, la esencia, el contenido”. Barthes, en este sentido, destaca el reconocimiento de un núcleo

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, pág. 52-ss.

semántico en el nivel descriptivo de las funciones, que establece la equivalencia semántica como una invariante objetiva, y permite determinar las variantes subjetivas: estrato de estilo, sistema de personajes, identidad de pensamientos.

“Entró la hija muy emperifollada, mostrando su joven cuerpo desnudo, aquel cuerpo que tanto le hacía sufrir. Y ella lo mostraba. Fuerte, sana, enamorada a todas luces e indignada contra la enfermedad, los sufrimientos y la muerte, que se oponían a su felicidad” (cap. VIII, pág. 69).

“También le construyeron un dispositivo especial para hacer sus necesidades, y cada vez esto representaba para él un suplicio. El suplicio de la suciedad, la inconveniencia y el mal olor, de la conciencia de que otra persona debía hallarse presente y ayudarle.

Pero en este asunto, el más desagradable de todos, Iván Ilich encontró un consuelo. Siempre acudía a ayudarle el criado Guerásim” (cap. VII, pág. 59).

La transcodificación<sup>206</sup> para Lotman es un principio organizador fundamental de la estructura artística a diferencia de la estructura primaria o lingüística: la transcodificación semántica convierten en equivalentes elementos semánticamente distintos, “impregna el material” en palabras de Bajtín. Los significados procedentes de la transcodificación externa son de tipo paradigmático y los internos, sintagmáticos, no se dan aisladamente en el proceso de percepción, sino que se manifiesta el dominio de uno u otro. Lotman cita a propósito un ejemplo de *Guerra y paz* como modelo de novela realista psicológica para mostrar que es más difícil modificar la paradigmática textual que la sintagmática; el caso contrario se demuestra en géneros con una estructura sintagmática rígida (ej. aventuras, policíaca) donde la organización paradigmática disminuye.

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, pág. 66-ss.

El estudio de la ideología manifiesta el predominio del nivel paradigmático en la construcción del significado textual: novela y realismo abstracto. En Tolstói predomina la sanción sintagmática en la construcción del significado: en los relata metonímico, el principio de fábula<sup>207</sup>, es decir, se da en el interior de las unidades lingüísticas del relato, en la relación lógico-cronológica de sus funciones cardinales (núcleos), que denotan el carácter distribucional de las unidades funcionales (funcionalidad del hacer). En Fuentes, en cambio, predomina la sanción paradigmática de los indicios, en los relata metafóricos, es decir, se da en las unidades narrativas, en la relación paramétrica de los indicios, que denota el carácter integrador de las unidades funcionales (funcionalidad del ser). En Tolstói cada capítulo sitúa perfectamente al lector con la ayuda del narrador.

“Así transcurrió la vida de Iván Ilich durante los diecisiete años que siguieran a la boda. Era ya un viejo fiscal que había renunciado a varios traslados, a la espera de un puesto mejor, cuando, inopinadamente, se produjo una desagradable circunstancia que vino a trastornar por completo la tranquilidad de su vida. Iván Ilich esperaba el cargo de presidente en una ciudad universitaria, pero Goppe supo adelantarse y fue el beneficiado. Iván Ilich se irritó, empezó a hacer reproches y se enemistó con su inmediato superior; adoptaron hacia él una actitud fría y, con ocasión del siguiente nombramiento, también fue preterido” (cap. II, pág. 33).

“Pero recordarás otras cosas, otros días, tendrás que recordarlos. Son días que lejos, cerca, empujados hacia el olvido, rotulados por el recuerdo – encuentro y rechazo, amor fugaz, libertad, rencor, fracaso, voluntad- son y serán algo más que los nombres que tú puedas darles: días en que tu destino te perseguirá con un olfato de lebre, te encontrará, te cobrará, te encarnará con palabras y actos, materia compleja, opaca, adiposa tejida para siempre con la otra, la impalpable, la de tu ánimo absorbido por la materia.” (sec. 1, pág. 123).

---

<sup>207</sup> Barthes, óp. cit.

#### **4.1.2. Sistematicidad y contingencia**

El estudio de la entropía textual hasta aquí expuesto señala un principio de sistematicidad en los modos de representación que se relaciona con el grado de contingencia de los elementos estructurales y su significado y funcionalidad en la comunicación artística.

El significado del texto<sup>208</sup> artístico se relaciona con la representación extratextual. La jerarquía de la estructura extratextual determina el grado de entropía de estas conexiones. La variabilidad de la entropía se encuentra además condicionada por la “pertenencia del texto a un género, estilo, época, autor, etc.”. En este sentido, cabe relacionar el concepto de realismo abstracto como el contexto conceptual donde se producen las relaciones y las conexiones extratextuales. En el nivel del mensaje artístico, la ausencia de algún elemento del nivel del lenguaje, construcciones incompletas, se convierte en parte orgánica del texto. Esto no solo aumenta la entropía textual a partir del no procedimiento, sino que apunta al problema del *Zéro-probleme* del significado semántico del silencio artístico.

El texto pertenece al dominio del habla y por tanto en su composición se incluyen elementos sistémicos y elementos extrasistémicos vinculados con la cultura y

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, pág. 71-ss.

la elaboración générica. La expresión del texto mediante los signos de las lenguas naturales representa la materialidad del signo y del texto y se oponie en este aspecto a las estructuras extratextuales orientadas al plano del contenido.

Otra característica constitutiva del texto la representa su delimitación inherente a diferencia de las estructuras de las lenguas naturales y su carácter infinito. El concepto de límite en la jerarquía textual señala los elementos pertenecientes a la estructura interna como subsistemas (ej. capítulos). Posee además una posición estructural fuerte porque despierta en el lector la conciencia artística y se relaciona así con el carácter estructural inherente que presenta una organización interna “a nivel sintagmático en un todo estructural”. Las relaciones estructurales entre niveles dan cuenta de la jerarquicidad del texto como sistema invariante. La descripción de reglas de este sistema permite diferenciar las variantes en el “proceso de su funcionamiento social”, garantizando su variabilidad desde el punto de vista del lector. La descripción de textos isomorfos es entendida por el lector, para quien el texto es único, como una abstracción científica: géneros, sincronía, diacronía. Los géneros a menudo no obedecen tanto a los modos de representación, como a sus características en el plano de la expresión.

La propiedad de los textos artísticos de convertirse en código impregna el material y manifiesta la *lucha por el signo*:

“Dicho código está en función del contenido, en lucha con la entropía y la materialidad del propio código. El arte verbal, en su intento por superar la propia materialidad del signo, construye un modelo artístico de acuerdo con el

principio icónico: el signo figurativo secundario, el cual tiene propiedades de los signos icónicos y por tanto está menos condicionado por el código”<sup>209</sup>.

De esta forma, el texto literario expresa una cualidad fundamental de su especificidad: la libertad artística que se libera de su propio código buscando nuevas formas de representación y expresión de contenidos de tipo ontológico.

Todo conocimiento representa la descodificación de un mensaje. En este proceso de conocimiento participan elementos sistémicos y extrasistémicos, que dan cuenta de la “elevación del texto al nivel de lenguaje abstracto”. En la representación ideológica se manifiesta la necesidad de la abstracción para reproducir la actividad de lo mental y de lo sensorial que permite establecer las conexiones textuales sistémicas y extrasistémicas. Los elementos extrasistémicos transmiten información a partir del material no sistémico resultante del proceso de asimilación sensorial resultante de la sucesiva aplicación de códigos al texto.

La información del texto artístico se elabora con los elementos sistémicos y extrasistémicos en un sistema determinado de relaciones estructurales que amplían las posibilidades informativas y reducen el nivel de entropía textual. En este aspecto, “la teoría de la información es más amplia que la semiótica”, porque se ocupa de la transmisión y conservación de la información oponiéndose así a la entropía. La aplicación de códigos lógicos reducidos a un sistema de material heterogéneo y la aplicación de diferentes y repetidos códigos dan cuenta de la “unidad de principio desde el punto de vista de la antinomia: información-entropía”.

---

<sup>209</sup> *Ibíd.*, pág. 77-ss.

Nuestros autores se enfrentan a la entropía desde un punto de vista análogo: la interiorización de los personajes. La lucha contra la entropía tiene lugar en el interior del personaje, en su conciencia, más que en el entorno socio-cultural contra el cual es impotente. El código socio-cultural se ha apropiado en gran medida de su concepción del mundo y ha absorbido su individualidad. La situación de entropía en que se encuentra el ser humano en su conciencia manifiesta la relación conflictiva con la información. Ambas novelas reproducen el carácter entrópico del ser humano en el mundo y restringen el efecto destructor de la abrumadora entropía desde un mismo planteamiento: aíslan al personaje en la actividad de la conciencia.

“Además de esta mentira, o a consecuencia de ella, lo más doloroso para Iván Ilich era que nadie tuviese compasión de él, tal como habría querido: en algunas ocasiones, después de largos suplicios, lo que más deseaba, por mucho que le avergonzara reconocerlo, era que alguien le tratase con cariño, como si fuese un niño enfermo. Quería que le hiciesen caricias, le besasen y llorasen con él como se acaricia y consuela a los niños. Sabía que era un grave personaje de barba entrecana, y por eso era imposible, pero, a pesar de todo, sentía esos deseos. En las relaciones con Guerásim había algo que se le asemejaba, y por eso estas relaciones le significaban un consuelo. Iván Ilich sentía deseos de lamentarse, de que lo tratasen con cariño, de que llorasen por él; pero llegaba un compañero, Shébek, y él, en vez de llorar y solicitar una caricia, ponía una cara seria, severa, pensativa, y por inercia manifestaba su opinión sobre el sentido de una sentencia de casación e insistía en defenderla. Esta mentira a su alrededor y en él mismo era lo que más envenenaba los últimos días de la vida de Iván Ilich” (cap. VII, pág. 63).

“Artemio Cruz: sobrevivirás porque te expondrás: te expondrás al riesgo y, sin enemigos, te convertirás en tu propio enemigo para continuar la batalla del orgullo: vencidos todos, sólo te faltará vencerte a ti mismo: tu enemigo saldrá del espejo a librar la última batalla:” (sec.4, pág. 95).

El texto artístico es un texto repetidamente codificado y da lugar a una inevitable polisemia (planos) que alude al problema de la sistematicidad y la contingencia de las estructuras.

"La literatura imita la realidad, crea de su material, sistémico por su propia esencia, un modelo de extrasistematicidad [...] la capacidad del elemento del texto para formar parte de varias estructuras contextuales y recibir correspondientemente distinto significado representa una de las propiedades más profundas del texto artístico"<sup>210</sup>.

Lotman propone una analogía entre la actividad modelizadora del juego y el texto artístico para establecer una correlación de la conducta lúdica y la conducta artística a diferencia de la real. "El juego representa una de las exigencias serias y orgánicas de la psique humana". Su facultad para construir modelos de situaciones proporciona un aprendizaje de los tipos de conducta y permite traspasar los mismos: transgresión lúdica.

"Las alegrías dentro de la vida oficial eran alegrías del amor propio; las alegrías sociales eran alegrías de la vanidad. Pero las auténticas alegrías de Iván Ilich eran las que le producían jugar al *vint*. Reconocía que, después de todo, después de cualquier acontecimiento desagradable en su vida, la alegría que, como un punto luminoso, lucía en primer término era la de sentarse con unos buenos jugadores, con compañeros que supieran guardar silencio, a jugar una partida de *vint*. Debían ser obligatoriamente cuatro (si eran cinco resultaba muy desagradable, aunque él fingiese lo contrario) y entregarse a un juego inteligente y serio (cuando venían bien las cartas) para luego cenar y tomar un vaso de vino. Y después del *vint*, sobre todo cuando había ganado algo (ganar mucho no estaba bien visto, Iván Ilich se acostaba con un estado de espíritu excepcionalmente bueno" (cap. III, pág. 42).

En esta dirección, Lotman señala también el efecto transformador de la máscara y su relación con un problema psicológico real: la inaccesibilidad a la

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, pág. 82-ss.



naturaleza profunda de la persona. Precisamente un ejemplo de *Infancia* de Tolstói sirve a Lotman para argumentar las virtualidades del juego cuando uno de sus personajes se pregunta: “Y si no hay juego, ¿qué queda entonces?” o, en *El cadáver viviente*: “Yo tenía que olvidar. Y sin juego no se puede olvidar”. Hace también referencia al sentido profundo del juego y al significado social de los modelos lúdicos, de los cuales dice son el habla, la contingencia, frente a los modelos lógico-cognoscitivos que son el lenguaje de la esencia abstracta, de la entropía. “El principio lúdico se convierte en el fundamento de la organización semántica”. El juego desempeña una función metaliteraria en la obra y en la observación de sus reglas y sentido. Lotman distingue los modelos científicos como modelo de cognición (intelecto), los modelos lúdicos como actividad (conducta de la idea abstracta) y los modelos artísticos como combinación de ambas: “El juego es “como actividad”, el arte, “como vida”.

Tanto en Iván Ilich como en Artemio Cruz encontramos referencias al papel modelizador del juego en la vida y en ambas obras se manifiesta su importancia del mismo en relación a la representación de la actitud social de sus personajes que desempeñan roles *comme il faut*. La sociedad constituye un espacio escénico donde los individuos interpretan y asumen un rol: la observancia del rol y de las reglas sociales distancian al individuo de sí mismo y transfieren las reglas del juego a la vida.

La recepción de textos revela siempre nuevos estratos semánticos y caracteriza la específica artística. El principio de la multiplicidad de planos como propiedad de la semántica artística pone de manifiesto otras estructuras procedentes del material

extrasistémico (principio de conmutación). Así, la integración del error en el texto literario, el ruido en la comunicación, o las desviaciones de la regularidad, caracterizan de modo particular la expresión artística: “toda estructura no es sino una variante de una construcción ideal creada como abstracción de las desviaciones causales de cada signo o texto concreto”. Las “irregularidades” en el arte adquieren significado estructural.

En la estructura del texto artístico se dan dos movimientos simultáneos en la construcción del significado artístico: la automatización<sup>211</sup> de elementos en una gramática que facilita el acto de comunicación y la desautomatización de la misma para transmitir información a partir de la propia estructura. Este mecanismo de alteración de la sistematicidad remite a la estructura de lo individual y lo extrasistémico y la construcción de su propia sistematicidad.

En el caso de Fuentes y Tolstói, la transgresión produce soluciones discursivas de diferente orden. El principio constructivo más productivo en *La muerte de Iván Ilich* es la ausencia y la desautomatización del ritmo narrativo de los primeros capítulos motivada por el acontecimiento de la enfermedad. En *La muerte de Artemio Cruz*, en cambio, las transgresiones de las estructuras son de orden lógico y representan el principio constructivo fundamental de la obra. Tolstói se desplaza de la automatización de las estructuras y el ritmo, a la desautomatización de las mismas, y Fuentes, en sentido inverso, desautomatiza las estructuras lógicas para automatizar su propia sistematicidad.

---

<sup>211</sup> *Ibíd.*, pág. 95-ss.

La estructura sintagmática del texto artístico se halla en constante relación con los demás niveles y subestructuras y “transcodifica los elementos de un nivel estructural con los medios de otro” (semántica interna): la transcodificación interna se produce en el eje sintagmático de la construcción del texto y la transcodificación externa en el eje paradigmático de equivalencias. El eje sintagmático elabora el material procedente del exterior predominantemente en el interior de su propio sistema (contextualización, argumento, forma); y el eje paradigmático, el material procedente del interior, de lo mental, de la representación paramétrica (significado, contenido), es decir, funciones del hacer y del ser respectivamente (Barthes). El destinatario identifica los códigos ya presentes en su conciencia tales como el género o la tendencia y selecciona sistemas descodificadores. Percibe, además, otros signos estructurales, cuya reiteración y sistematicidad genera un segundo sistema que a lo largo del texto se superpone al primero y construye el significado a través de las conexiones semánticas procedentes de la transcodificación recíproca. La superposición de dominantes del sistema desautomatizador reduce la predictividad textual y el automatismo de las estructuras y establece relaciones de complementariedad entre ambos sistemas.

“-Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo”  
(sec.1, pág. 117).

“De este modo, en general, la vida de Iván Ilich seguía marchando tal y como él consideraba que debía marchar: de una manera agradable y decorosa”  
(cap. II, pág., 35).

En la teoría de la información el concepto de ruido en el canal de comunicación se asocia a la desorganización estructural y la entropía. “El ruido anula la información [...] El ser humano siente constantemente la acción destructora de la entropía”. Un buen ejemplo lo representa el particular uso de los pronombres personales en Fuentes y la conciencia tripartita que reproducen el efecto de la entropía del ser humano en su indeterminación frente al mundo y su relación con el ruido.

La parte referida a la entropía y los sistemas de modelización secundaria constituyen el “corazón” del análisis de Lotman, porque refieren la situación del ser humano en el mundo y la necesidad antropológica por acabar con la entropía. El arte posee la capacidad de transformar el ruido (intervención extrasistémica) en información a través del principio estructural de los elementos artísticos, estableciendo relaciones semánticas con el resto de los elementos y generando nuevos significados. La especificidad de la modelización secundaria se manifiesta de forma especial en el lenguaje artístico.

En Fuentes, la estructura caótica inicial reproduce la posición del ser humano frente a la entropía del mundo. La sistematización progresiva de dicha estructura caótica genera una estructura relacional extrasistémica propia que desautomatiza la comprensión lógica y automatiza el caos en una nueva estructura significativa. El conjunto de relaciones entre los diferentes elementos establece la estructura relacional. La ley del texto artístico señala que “cuanto mayor es el número de regularidades que se intersecan en un punto estructural dado, tanto más individual parece ese texto”<sup>212</sup>. Lo individual se presenta pues en función de las regularidades

---

<sup>212</sup> *Ibíd.*, pág. 345-ss.

particulares y relativiza de este modo la oposición dada entre textualidad y extratextualidad.

El concepto de texto se relaciona con estructuras histórico-culturales que determinan el grado de extratextualidad en el texto artístico. Las diferencias ideológicas y estéticas de abstracción genérica surgen a menudo de las diversas interpretaciones de la extratextualidad. “Todo texto artístico puede realizar su función social únicamente si existe una comunicación estética en la colectividad contemporánea de este texto”. En esta parte, Lotman refiere la importancia de la comunicación semiológica del texto artístico cuyo lenguaje se presenta ininteligible sin el contexto que aporta el código cultural (sistema de códigos).

El tipo de comunicación que se establece entre el emisor y el receptor utiliza códigos no idénticos que explican fenómenos de la comunicación como el no procedimiento percibido por el receptor como estructura. En el lector tiene lugar una estructura de expectación fijada a priori sobre la estructura de su experiencia artística y vital, que produce modelos generativos para traducir la estructura real y la estructura esperada. Esta relación puede ser de identidad, es decir, surgida de la automatización de sistemas artísticos y de la observancia de sus reglas: estética de la identidad. El cliché, el estereotipo, de importancia fundamental en el proceso de conocimiento y en el proceso de transmisión de la información, se relaciona en este sentido con la estética de la identidad. Este sistema se construye por abstracción de los modelos lógicos procedentes de la repetición. La simplificación de los modelos lógicos de la estética de la identidad implica, por tanto, la percepción e interiorización del modelo abstracto. El efecto artístico de la integración de estas reglas no permite la

improvisación y, por el contrario, el cumplimiento estricto de las reglas incurre en una redundancia: “Esta combinación de extrema libertad y extrema no libertad caracteriza la estética de la identidad”<sup>213</sup>. La estética de la oposición, por otra parte, en tanto que negación de la identidad, destruye la creación reglada pero no el principio de sistematicidad, es decir, procede a partir del no-procedimiento. El modelo generativo de Tolstói se construye por identidad y el de Fuentes por oposición; la sistematicidad de los modelos constituye en ambos casos un principio constructivo.

“Cualquier estructura innovadora se halla fuera del texto y su relación con el cliché estructural aparece como extratextual, como la actitud del autor hacia la construcción del texto”. Debemos apuntar también a este respecto la relación de empatía que se establece entre el emisor y el receptor y su capacidad para generar modelos y percibir equivalencias en el plano del contenido y de la expresión. La especificidad de la comunicación artística, donde el código del emisor difiere del código del receptor, determina los núcleos de relaciones extratextuales, cuya relevancia y valor expresivo dependerá de la experiencia artística y la posición del lector. El elemento destructivo, como negación del código precedente, construye un elemento extratextual que da cuenta de la sucesión de corrientes y géneros.

Como hemos visto hasta aquí, las principales convergencias entre *La muerte de Iván Ilich* y *La muerte de Artemio Cruz* tienen lugar en el plano del contenido, en el

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, pág. 351-ss.

entorno del significado. De este modo, la trascendencia de épocas y géneros de la unidad emocional del arte se relaciona con la realización estética de las formas arquitectónicas (filosofemas estetizados).

La equivalencia semántica, por tanto, se establece principalmente en el plano del contenido y constituye la base comparativa de análisis que permite determinar las convergencias y las divergencias en el plano de la expresión y las formas compositivas; la función significativo-ideológica establece la relación contenido-forma.

No resulta, pues, tan llamativa la convergencia de los temas, que como hemos visto refiere a cuestiones fundamentales de la existencia humana (modelización ontológica), sino la contingencia en el nivel argumental y compositivo, cuya sistematicidad vincula los modos de representación literaria en tanto que modelización secundaria de orden cultural (modelización metafísica). Las coincidencias en el nivel de la contingencia compositiva permiten establecer el carácter modelizador de los códigos discursivos y su relación con la representación estética, condicionados por los códigos socioculturales y constituye asimismo una modelización.

Así, la principal expresión de la subjetividad de la visión estética se representa a nivel compositivo estructural y determina la relación individual del contenido y la forma (plano del contenido y el plano de la expresión) de la realización estética, y manifiesta asimismo la estructura ideológica individual de dicha realización. La distribución significativa individual de los elementos ideológicos (ideologizados) de la estructura (elementos textuales y extratextuales) constituye el nivel de la contingencia estética y la subjetividad, que señala de esta forma a la relación inextricable existente entre el nivel semántico y el nivel sintáctico de la estructura ideológica. La

combinación y la yuxtaposición de los elementos textuales y extratextuales en una estructura individual única constituyen el principio diferenciador que caracteriza la particular visión del mundo de una subjetividad y de la representación y la realización estética, que construye su propio código a través de la función significativa de la ideología: el código subjetivo ideológico.

El nivel de la contingencia se relaciona con la estructura ideológica subjetiva (sintaxis ideológica) y la equivalencia semántica con el carácter objetivo de la misma (semántica ideológica). La sintaxis ideológica de los elementos compositivos manifiesta la modelización subjetiva del punto de vista y se diferencia así de la recurrencia de la equivalencia semántica extraída del estudio diacrónico. El ser humano se pregunta siempre sobre sí mismo y el mundo; esta recurrencia permite señalar las contingencias individuales y la reelaboración subjetiva de esta relación. La equivalencia semántica manifiesta la universalidad extraída de la regularidad y la concurrencia temático-argumental y la estructura ideológica producto de la relación forma-contenido revela la individualidad artística. Así, la equivalencia semántica da cuenta de una constante ontológica del arte en general y señala las divergencias estructurales de la personal visión del sujeto.

A continuación, nos ocupamos de la relación de la equivalencia semántica y la contingencia sintáctica de la estructura ideológica del texto artístico que en el siguiente apartado (4.2.) relacionaremos con el plano ideológico de Uspensky.



El análisis textual<sup>214</sup> propuesto por Lotman se fundamenta en el concepto clave de transcodificación. La unión de segmentos del texto da lugar a la formación de significados complementarios según el principio de transcodificación interna y la nivelación de los mismos los convierte en sinónimos estructurales formando sentidos complementarios según el principio de transcodificación externa.

Lotman distingue dos tipos de relaciones en el texto artístico: la oposición de elementos equivalentes que se repiten (principio de repetición) y la cooposición de elementos contiguos (principio de metáfora): “Se puede interpretar la tendencia a la repetición como un principio constructivo del verso, y la tendencia a la combinación como un principio constructivo de la prosa [...]La repetición posee el mismo significado que la equivalencia”. Así, los niveles semejantes organizan los desemejantes; las unidades semánticamente heterogéneas se organizan en clases equivalentes.

Las unidades léxico-semánticas establecen complejas relaciones de equivalencia. El núcleo semántico activa la simplificación de los elementos diferenciales a partir de la competencia lectora y la empatía existente entre sujetos. El análisis semántico de los equivalentes revela los elementos variables del invariante obtenido y la relación con el invariante semántico. En nuestras obras de análisis, la toma de conciencia del personaje y la traición a uno mismo representa el invariante que determina el núcleo semántico. El plano expresivo determina el valor de los elementos variables (yuxtaposición de los elementos).

“Este alejamiento hubiera podido afligir a Iván Ilich si él hubiera considerado que no debía ser así, pero ahora admitía ya esta situación no sólo

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, pág. 105-ss.

como normal, sino como el fin de su actividad en el seno familiar. Dicho fin consistía en alejarse cada vez más de estos disgustos y darles el carácter de algo inofensivo y decoroso; lo consiguió así procurando pasar cada vez menos tiempo con la familia; cuando se veía obligado a estar en casa, procuraba asegurar su situación con la presencia de extraños. Pero lo principal que Iván Ilich tenía a su disposición era el trabajo. Este mundo concentraba para él todo el interés de la vida. Y este interés le absorbía por entero. La conciencia de su poder, de la posibilidad de hundir a quien quisiera, la gravedad, incluso desde el punto de vista exterior, con que entraba en la sala del tribunal, y la que guardaba en las entrevistas con sus subordinados, su éxito entre sus superiores e inferiores, y, sobre todo, la maestría con que conducía los asuntos, y de la que él se daba cuenta, le producían honda satisfacción, y, junto con las charlas con los compañeros, las comidas y el whist, daban un contenido a su vida. De este modo, en general, la vida de Iván Ilich seguía marchando como él consideraba que debía marchar: de una manera agradable y decorosa” (cap. II, pág. 35).

El análisis textual de Lotman señala que la combinación de elementos idénticos se construye como adjunción. La repetición de un mismo elemento atenúa su significación semántica y el procedimiento de combinación pasa a un primer plano, dando lugar a una formalización y semantización de sus conexiones, como se ve más claramente en el caso de Artemio Cruz. La conexión conjuntiva, en cambio, divide el texto en segmentos equivalentes, por ejemplo capítulos, y se relaciona con los géneros narrativos. “El análisis literario se entiende como enumeración y evaluación ideológico-estilística”<sup>215</sup>.

Lotman considera el concepto de procedimiento como función en varias generatrices; el efecto artístico del procedimiento es siempre una relación con el contenido. En este sentido, destaca la virtualidad del género narrativo en la comunicación ideológica donde las posibilidades comunicativas reducen las restricciones genéricas casi exclusivamente al significado lógico y la coherencia

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, pág. 124.

textual. La narrativa se caracteriza por la libertad discursiva que ofrecen sus escasas limitaciones genéricas subordinadas casi exclusivamente al contenido.

Para argumentar mejor este aspecto constitutivo volvamos sobre el ejemplo de las traducciones. En las traducciones de novelas el sentido del texto se antepone a la literalidad, demostrando así la “subordinación” del significante al significado. El sacrificio del significante no es generalmente determinante en la construcción del significado, aunque sí una pena. Sin embargo, nadie se conforma con una buena traducción de poesía que sacrifica el valor expresivo del significante (aunque señala Paul De Man<sup>216</sup>, los poetas prueban con diferentes sinónimos).

La alternancia de prosa y poesía y los diferentes periodos de dominio de una u otra alternan con determinada regularidad:

“El complejo entrelazamiento de la prosa y la poesía en un único sistema de funcionamiento de conciencia artística se revela estrechamente ligado a los problemas más generales de construcción de las obras de arte [...] la automatización y desautomatización de la estructura del texto luchan constantemente entre sí”<sup>217</sup>.

Esta alternancia da cuenta del rechazo del sistema por la sustitución por otro, así como de las limitaciones de la flexibilidad del lenguaje que se rebela a la clasificación genérica y se define por tanto por la automatización de las estructuras, como por la desautomatización de las mismas (semejanza, desemejanza). De tal modo, se puede concluir que la prosaización de la cultura artística se presenta como la

---

<sup>216</sup> *La ideología estética*, Paul De Man Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid (1998): Ediciones Cátedra, Teorema. *Aesthetic ideology*. University of Minnesota.

<sup>217</sup> Lotman, óp. cit. pág. 124.

inclusión del no arte, es decir, por la trasgresión y semantización de los procedimientos.

“Pero el dominio en el que más visiblemente aparecen las líneas de fuerza del código ideológico es el de la expresión de la subjetividad. El estudio de la subjetividad en el discurso literario, fomentado especialmente por los trabajos de Benveniste, se revela particularmente fecundo en el ámbito narrativo, sobre todo, porque en ella surge, a veces, como manifestación en cierto modo excepcional. La lírica en principio surge de la hipertrofia de la subjetividad, a diferencia de ciertos periodos literarios (ej. Realismo) que aspiran esporádicamente a prácticas narrativas de tipo objetivo, pero al surgir la subjetividad del narrador, traiciona un sistema ideológico que en principio se desearía oculto, pero que finalmente acaba por hacerse notar de manera tanto más significativa cuando más “abusiva” es su revelación”<sup>218</sup>.

Los registros de la subjetividad, como signos, reflejan una resonancia ideológica de insinuación sistemática que se aprecia especialmente en los discursos valorativo, figurado, connotativo y abstracto. En el caso del discurso abstracto, el signo ideológico llega a reclamar cierta autonomía por el alcance extraliterario del código ideológico.

La principal diferencia entre la prosa<sup>219</sup> y la poesía es el establecimiento de diferentes correlaciones y la posibilidad de elección; el tipo de cultura determina la expresión material de la construcción estructural en función del texto (“ser versos, ser prosa”). “La prosa artística surgió sobre el fondo de un determinado sistema poético como su negación”. Así, se sustituye el concepto metafísico de procedimiento por el concepto dialéctico de elemento estructural y su función.

Desde el punto de vista de la teoría de la literatura, el concepto de texto es más complejo que desde el punto de vista lingüístico. Ello se debe a la consideración del

---

<sup>218</sup> Reis, óp. cit., pág. 57.

<sup>219</sup> Lotman, óp cit., pág. 131 y ss.

no-procedimiento como portador de significado. La definición de texto ofrecida por Lotman hace hincapié en este aspecto:

“La totalidad de relaciones estructurales que han encontrado expresión lingüística [...] sin embargo al adoptar semejante enfoque deberemos destacar, junto a las construcciones y relaciones intratextuales, las extratextuales como objeto especial de estudio”<sup>220</sup>.

Las relaciones extratextuales tienen una mayor inestabilidad pero una mayor movilidad que la textual. El carácter subjetivo de estas conexiones tiene también un contenido regular histórica y socialmente condicionado. Estas conexiones extratextuales y su relación con el texto representan el objeto de análisis científico actual. Otro argumento acerca de la complejidad de la prosa es la dificultad para construir modelos generativos. En contraposición, destacan los modelos conceptuales, ideológicos que se establecen a partir de la equivalencia semántica de dichas relaciones extratextuales. En el acto de comunicación artística, “las propiedades del mensaje se transforman en propiedades del código y cualquier ordenación del texto empieza a interpretarse como estructural, como portadora de significado”<sup>221</sup>.

En el caso de Tolstói, en tanto que obra de madurez, se da un intencionado rechazo de lo artístico. Desde el punto de vista estructural, la realización en forma de no-procedimiento de los elementos fundamentales demuestra que “la prosa como fenómeno artístico representa una estructura más compleja que la poesía”. Subyace a este concepto la idea de la constante transgresión de los límites de la codificación primitiva; los tipos iniciales de construcción evolucionan a partir de su posterior relajamiento. Tanto Fuentes como Tolstói transgreden la codificación anterior. El

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, pág. 134.

<sup>221</sup> *Ibid.*, pág. 135.

materialismo histórico quería ver en Tolstói un espejo de la revolución rusa al reconocer el impacto ideológico que produjo en la época un escritor que trabajó en el dominio de la ficción narrativa.

“Desde el punto de vista filosófico, el materialismo histórico comienza por afirmar una tendencia antiidealista que lo transforma en adversario intransigente de toda forma de subjetivismo: con esa tendencia se relaciona directamente la prioridad de lo material exterior, observable y susceptible de un análisis sistemático al que no es ajena la valorización de lo racional sobre lo emocional”<sup>222</sup>.

Esta propensión materialista se conjuga con una filosofía dinámica de la historia a la que se le exige una superación desde la pura sucesividad de extracción hegeliana. Las dominantes axiológicas del materialismo histórico se centran en el progreso del ser humano en lucha con la alineación y el devenir histórico. Las directrices y orientaciones metodológicas son las dominantes discursivas y no el principio artístico.

La narrativa, en cuanto a proceso, constituye la condición básica y fundamental no solo de la ficción literaria sino también de otras formas de discurso. Bajtín distingue tres dominantes del proceso narrativo: el distanciamiento relativo (propensión cognitiva) en el plano temporal y espacial, la exteriorización (universo de ficción) o neutralización de las marcas subjetivas y la dinámica temporal (proceso cronológico). Las preguntas fundamentales de la historia tales como “cuándo, dónde, quién, cómo, porqué, etc.”, se corresponden con las categorías narrativas de tiempo, espacio, personaje y acción. “Se trata pues, de desvelar en la primera la dinámica de extracción metonímica y de derivación teleológica que, según Jakobson, preside el proceso

---

<sup>222</sup> Reis, óp. cit., pág. 126 y ss.

narrativo”. El método dialéctico que preside el materialismo histórico se reduce a tres vectores: dimensión cognitiva, propensión epidíctica y la progresión teleológica. El personaje, la acción, el espacio, el tiempo y la perspectiva narrativa, como categorías, solo se entienden desde el punto de vista funcional, desde la óptica dialéctica de superación de conflictos en el universo diegético. “La narrativa se ajusta al método dialéctico en virtud de la propensión metonímica cuya dinámica de causalidad y de asociación por contigüidad faculta el encadenamiento progresivo de ejes argumentativos”. La diégesis cerrada conduce a conclusiones de corte ideológico procedentes de la proyección de los elementos en la cadena metonímica del discurso narrativo (dialéctica); la diégesis abierta ilustra un espacio social o psicológico (teleología).

Lotman señala que en el estudio de la composición del texto<sup>223</sup> la segmentación paradigmática de los elementos debe preceder a la sintagmática. La segmentación de los elementos argumentales depende de las oposiciones fundamentales en el interior de un campo semántico; la interpretación, traducción y resumen permiten su identificación. Las antítesis puras se representan en ambos autores en el interior del personaje, así como en la encarnación de dos personajes que representan todo aquello que han perdido, su integridad, a modo de espejo de su propia escisión.

“Schwarz, con su jovialidad, vitalidad y espíritu *comme il faut*, que le recordaban a Iván Ilich a él mismo diez años atrás, le irritaba muy particularmente” (cap. IV, pág. 50).

---

<sup>223</sup> Lotman, óp. cit. pág. 261 y ss.

“Este era un mujik joven, limpio, que había engordado con las comidas de la ciudad. Siempre se mostraba alegre, de buen humor. En un principio, la presencia de este hombre siempre limpio, vestido a la rusa, que cumplía una misión tan desagradable, turbaba a Iván Ilich” (cap. VII, pág. 59).

“A partir de entonces Iván Ilich tomó la costumbre de llamar de vez en cuando a Guerásim y, mientras hacía que le sostuviera las piernas sobre los hombros, charlaba con él. Guerásim lo hacía con facilidad, de buen grado, con sencillez y una bondad que enternece a Iván Ilich. La salud, la fuerza, el espíritu animoso de todos los demás era algo que le ofendía; pero la fuerza y el animoso espíritu de Guerásim, lejos de afligirle, contribuían a tranquilizarle” (cap. VII, pág. 61).

La obra de arte representa un modelo finito del mundo infinito, y en este sentido es siempre una reproducción, una traducción.

“Al ser espacialmente limitado, la obra de arte representa un modelo del mundo ilimitado [...] La obra de arte sustituye con su espacio, no una parte (más exactamente no sólo una parte) de la vida representada, sino la vida en su totalidad. Cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal”.

Lotman distingue dos principios del argumento: el principio mitológico y el principio de fábula. El primero modeliza el mundo y tiene un carácter universal que “mitologiza” la realidad. Se relaciona con el marco en el principio de montaje y en la inclusión o no inclusión de elementos en el texto; el principio de fábula como episodio se opone creando una tensión estructural entre ambos. Para Lotman la obra de arte es una “generalización” del objeto para románticos y realistas y el objeto en sí para las vanguardias.



El marco lo constituye la regularidad del papel modelizador de las categorías de principio y final<sup>224</sup>. Analiza cómo estas categorías se erigen en límite del texto y se equiparan con el marco, identificando lo existente como lo creado y lo no existente como lo no creado. “El acto de creación es un acto de comienzo”. La función modelizadora del comienzo está relacionada con el rasgo de causalidad y la del final con el de finalidad. Los textos concretos o los modelos de cultura marcados por el principio modelizan la causa y al recibir un final “el texto se convierte en incompleto”; los marcados por el final generan argumentos del tipo *La muerte de Iván Ilich*<sup>225</sup> o *La muerte de Artemio Cruz*. Se establece así una analogía entre el nacimiento y la muerte, la causa y la finalidad. Esta es la explicación por el interés generalizado por el final que a menudo se presenta como un “antiprincipio” al desautomatizar la información automatizada en el código artístico del principio (género, estilo) y reducir la redundancia textual. Además, la idea de la acción posterior a la narración no existe en la conciencia del lector y el final se presenta como la conclusión e interpretación. Así, la función codificadora se corresponde con la categoría de principio y la función mitologizante con la categoría de final.

La abstracción de las propiedades espaciales<sup>226</sup> a través del principio icónico pone de manifiesto “el carácter especial de la percepción visual del mundo inherente al ser humano” y fija una estructura espacial de los elementos homogéneos que genera modelos espaciales de conceptos de tipo ideológico, los cuales a su vez facilitan

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, pág. 265 y ss.

<sup>225</sup> El propio Lotman menciona la obra de Tolstói a este respecto. Son numerosas las menciones a este autor a lo largo de todo su estudio.

<sup>226</sup> *Ibid.*, pág. 270 y ss.

la construcción de los modelos supratextuales para interpretar la realidad. El carácter espacial de los conceptos de la imagen del mundo, los modelos histórico y sociales y su interpretación espacial, representan un modelo ideológico global: alto- bajo (eje vertical, ordenación del mundo, organización del espacio ético en Dostoievski), cerrado-abierto, lejos-cerca, movimiento-inmovilidad, etc. Las propiedades espaciales son, por tanto, una modelización secundaria y un modelo generativo.

La muerte es la interrupción del movimiento, es un movimiento hacia abajo, el camino subterráneo de Dostoievski en oposición al mundo material, y el movimiento argumental solo es posible por debajo o por encima y se relacionar con la composición por antítesis. “La ausencia de libertad, de elección, es un rasgo del mundo material. Encierran, liberan a sus personajes del mundo exterior, en su conciencia. Se opone a éste el mundo libre del pensamiento”.

“Me deslizaba cuesta abajo y me imagina que iba cuesta arriba. Así fue. En la medida en que, en opinión de la gente, iba en ascenso, la vida se escapaba bajo mis pies... Y ahora estoy listo, ¡puedo morirme!” (cap. IX, pág. 73).

“Era la luz y ahora son las tinieblas. ¡Estaba aquí y ahora voy allá! ¿Adónde?” (cap. V, pág. 53).

“Tú te sentirás satisfecho de imponerte a ellos; confíésalo: te impusiste para que te admitieran como su par: pocas veces te has sentido más feliz, porque desde que empezaste a ser lo que eres, desde que aprendiste a preciar el tacto de las buenas telas, el gusto de los buenos licores, el olfato de las buenas lociones, todo eso que en los últimos años ha sido tu placer aislado y único, desde entonces clavaste la mira allá arriba, en el norte, y desde entonces has vivido con la nostalgia del error geográfico que no te permitió ser en todo parte de ellos: admiras su eficacia, sus comodidades, su higiene, su poder, su voluntad y miras a tu alrededor y te parecen intolerables la incompetencia, la miseria, la suciedad, la abulia, la desnudez de este pobre país que nada tiene; y más te duele saber que por más que lo intentes, no puedes ser como ellos,

puedes sólo ser una calca, una aproximación, porque después de todo, di: ¿tu visión de las cosas, en tus peores o en tus mejores momentos, ha sido tan simplista como la de ellos? Nunca. Nunca has podido pensar en blanco y negro, en buenos y malos, en Dios y Diablo: admite que siempre, aun cuando parecía lo contrario, has encontrado en lo negro el germen, el reflejo de su opuesto: tu propia crueldad, cuando has sido cruel, ¿no estaba teñida de cierta ternura? Sabes que todo extremo contiene su propia oposición: la crueldad la ternura, la cobardía el valor, la vida la muerte: de alguna manera –casi inconscientemente, por ser quien eres, de donde eres y lo que has vivido- sabes esto y por eso nunca te podrás parecer a ellos, que no lo saben. ¿Te molesta? Sí, no es cómodo, es molesto, es mucho más cómodo decir: aquí está el bien y aquí está el mal. El mal. Tú nunca podrás designarlo. Acaso porque, más desamparados, no queremos que se pierda esa zona intermedia, ambigua, entre la luz y la sombra: esa zona donde podemos encontrar el perdón. Donde tú lo podrás encontrar. ¿Quién no será capaz, en un sólo momento de su vida –como tú- de encarnar al mismo tiempo el bien y el mal, de dejarse conducir al mismo tiempo por dos hilos misteriosos, de color distinto, que parten del mismo ovillo para que después el hilo blanco ascienda y el negro descienda y, a pesar de todo, los dos vuelven a encontrarse entre tus mismos dedos? No querrás pensar en todo eso. Tú detestarás a yo por recordártelo” (sec II, pág. 139).

Los elementos de abstracción estético-literaria presentes en el discurso ideológico tales como el personaje o el espacio, en tanto que signos, son portadores fundamentales del código ideológico en el texto narrativo. “El personaje de ficción constituye ante todo una figura dotada de ideología propia, que entra en conexión no solo con la ideología de otros personajes del mismo universo diegético, sino también con la del narrador que la describe y comenta sus actitudes”. La discursividad resultante de esta *tela de relaciones* contribuye a la manifestación del código ideológico y plantea una esquematización actancial de la cual surge dicha discursividad ideológica.

La dimensión ideológica del espacio es especialmente significativa cuando concurren en él atributos de orden social (educación, conflictos socio-económicos, escenarios históricos, etc.) de inherente motivación ideológica. El espacio, además,

posee la propiedad recurrente de articularse con otros signos y completar su funcionalidad: *el tipo* social se afirma como una simbiosis de componentes humanos y socio-mentales. Por otra parte, el espacio físico puede alcanzar una dimensión simbólica cuando un elemento del escenario material manifiesta contornos de marcada incidencia ideológica que expresan el valor abstracto y la naturaleza motivada del símbolo en función de la configuración temática del código<sup>227</sup>.

Los personajes aparecen asociados también a un tipo de espacio (abierto-cerrado, mundo interior de los personajes). La fragmentación del espacio a través de los personajes produce un juego de segmentaciones, una polifonía del espacio, muy característica del Realismo (*Guerra y Paz*). La dimensión espacial de nuestros personajes distingue un espacio interior y exterior a través del cual establece las principales antítesis.

“En esencia, se trataba de lo mismo que podemos ver en todas las casas de las personas no muy ricas, pero que quieren aparentarlo, y por eso lo único que logran es parecerse entre sí: cortinones, ébanos, flores, alfombras y bronce, tonos oscuros y resplandecientes; todo cuanto las personas de cierta clase hacen por parecerse a todas las personas de cierta clase. En ella resultaba todo tan parecido, que era imposible que no llamase la atención; pero a Iván Ilich le parecía algo muy particular” (cap. III, pág. 39).

La relación del argumento con el espacio artístico y el personaje tiene lugar en un *topos* de tipo genérico en el seno de cuya estructura tiene lugar la expresión de otras relaciones textuales: la función modelizadora del espacio artístico. Iván Ilich y Artemio Cruz sobrepasan el *topos* de su dimensión social en un proceso de creciente

---

<sup>227</sup> Reis, óp. cit., pág. 56.

interiorización de los personajes y generan un nuevo *topos* en la conciencia. El paso de un *topos* a otro se produce a partir del acontecimiento que es el punto de inflexión de sus vidas y de las novelas: la enfermedad, cuyas connotaciones simbólicas y evocadoras solo mencionamos de paso. En ambas obras, la enfermedad establece los vínculos y la relación de conflicto entre los dos *topos*; el acontecimiento destaca el contenido ideológico de estas relaciones. “En un texto, acontecimiento es el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico”.

“Durante las reuniones se quedaba a veces distraído pensando en las cortinas, sobre si convendría hacerlas rectas o recogidas. Le absorbían tanto estas cuestiones, que a menudo intervenía él mismo en los trabajos, ayudando a colocar los muebles y a poner las cortinas. En una ocasión se subió a una escalera para hacer ver al empapelador, que no acababa de comprenderle, cómo quería que quedase una habitación, y se cayó, pero como era un hombre fuerte y ágil, tuvo tiempo para agarrarse, sin otras consecuencias que un golpe en el costado contra la falleba de la ventana. El dolor producido pasó pronto” (cap. III, pág.39).

En la ordenación general del texto tiene lugar una jerarquía de acontecimientos<sup>228</sup> que construyen el argumento. Nuevamente, Lotman hace referencia a Tolstói para argumentar la importancia del acontecimiento en la construcción del significado. El acontecimiento es una “transgresión de la prohibición, un hecho que ha sucedido, pero podría no haber sucedido”, se relaciona con la ausencia de libertad y la fatalidad y refleja la contingencia textual. Desde este punto de vista distingue dos tipos de texto: los textos sin argumento y los textos con argumento. Los primeros refieren en cierto modo a lo que se excluye. En los segundos el principio de oposición semántica binaria organiza los elementos del texto. Los textos con

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, pág. 285-ss.

argumento se liberan de la prohibición. El argumento se constituye en la superación de la estructura “oficial”; el movimiento argumental es una superación de los límites. El sistema con argumento se superpone a la estructura del sistema sin argumento, es decir, es nuevamente un sistema secundario. “El argumento es el elemento revolucionario respecto a la imagen del mundo”<sup>229</sup>.

“En cuanto terminaban las relaciones oficiales, terminaba todo. Esta capacidad de separar el aspecto oficial, sin mezclarlo con su vida propia, lo poseía Iván Ilich en el más alto grado, y después de una larga práctica, acompañada de su talento, la había perfeccionado hasta tal punto, que en ocasiones, como un virtuoso, se permitía, medio en broma, mezclar las relaciones humanas y las oficiales. Se lo permitía porque se sentía con fuerzas para volver a separar, cuando le fuese necesario, lo oficial, dando de lado a lo humano. En Iván Ilich esto resultaba no sólo fácil, agradable y decoroso, sino también artístico” (cap. III, pág. 41).

La estrategia argumentativa<sup>230</sup> de la producción artística entendida como actividad imperativa considera la ideología como el motor y el factor primero de la práctica persuasiva. El carácter argumentativo del discurso ideológico en el texto literario compete tanto a las ideologías individuales como a principios axiológicos generales y señala la pertinencia de los géneros literarios en tanto que soluciones discursivas ajustadas a exigencias persuasivas concretas.

Las relaciones entre la argumentación y el discurso literario se establecen en el ámbito de las técnicas retóricas *inventio* y *dispositio*. La *inventio* abre dos caminos: el lógico (convencer) y el psicológico (conmover). La *dispositio*, u ordenación de los diferentes componentes del discurso, está a su vez en función del desarrollo

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, pág. 221-ss.

<sup>230</sup> Reis, óp. cit., pág. 71-ss.

argumentativo. La argumentación se desarrolla en el ámbito de la teoría de la comunicación. La finalidad persuasiva se hace más evidente en períodos literarios con vinculaciones ideológicas exigidas por la referencia a principios ideológicos precisos como el Realismo o el Naturalismo. La literatura que se pretende antiideológica desprecia procedimientos de relieve argumentativo para alejar su relación con el lector. Un aspecto importante de la discursividad literaria en el eje sintagmático de sucesividad de elementos es la adquisición privilegiada de elementos antiintuitiva que se produce por la dinámica de la sucesividad de la lógica interna del texto. Otro factor importante lo constituye el sustrato ideológico, es decir, los principios axiológicos y las orientaciones metodológicas que intervienen en el proceso argumentativo.

“Por eso, no se pueden disociar ideología y géneros literarios [...] se nos impone que descubramos, en un sistema ideológico concreto [...] las motivaciones que conducen a soluciones discursivas ajustadas a la obtención de un elevado índice de eficacia imperativa”.

“El tipo de la imagen del mundo, el tipo del argumento y el tipo de personaje se hayan recíprocamente condicionados”<sup>231</sup>. La construcción del personaje representa según Propp una intersección de funciones estructurales. Destaca los elementos necesarios del argumento: 1. campo semántico, 2. el límite transgredible solo para el personaje actuante, 3. el personaje actuante. El sentido estructural, las relaciones argumentales de estos elementos dificultan la movilidad entre campos semánticos a excepción del argumento. El actuante pasa de personaje móvil a personaje inmóvil al entrar a un “anticampo” semántico, mostrando la oposición semántica y la naturaleza del límite y las funciones argumentales. Los personajes pueden clasificarse en móviles

---

<sup>231</sup> *Ibíd.*, pág. 297-ss.

e inmóviles. El personaje móvil representa el movimiento en el argumento a través del acontecimiento.

El personaje<sup>232</sup> obedece a un impulso dialéctico y a exigencias expresivas. El personaje, por su tendencia proyectiva, posee una gran capacidad ideologizante. Del mismo modo, el espacio, el cuadro social, son potencialidades de significación transformados en signo ideológico. Las relaciones entre personaje y espacio dan cuenta de la prioridad significativa de la dimensión social como *el tipo*. Los procedimientos semióticos específicos como los niveles de inserción de signos técnico-literarios y la interacción y condicionamiento entre los diversos niveles garantizan la eficacia semiótica del tipo de personaje. El análisis de las estrategias de representación ideológica implica un sistema orgánico de procedimientos estético literarios que permite identificar las dominantes semántico-ideológicas. La selección paradigmática de los signos literarios se rige por el criterio de la oposición (o correlación en Hjelmslev) en función de la semántica-ideológica: construcción abierta o cerrada, simple o compuesta. La ordenación discursiva de los eventos diegéticos puede obedecer a un criterio cronológico o a una preferencia anacrónica (recursos temporales, velocidad de representación temporal de la narrativa), tal como demuestran nuestras obras objeto de análisis. La facultad de la narrativa para describir escenarios físicos o sociales de implicación ideológica aparece generalmente asociada al espacio exterior; la proyección en el espacio interior, en cambio, se relaciona con la densidad psicológica.

---

<sup>232</sup> Reis, hace referencia al modelo actancial de Greimas (óp. cit., pág. 151-ss.).



“Iván Ilich trataba de olvidarlo, mas el dolor seguía, y *ella* venía, se detenía frente a él y le miraba; él se quedaba petrificado, se le iba la luz de los ojos y empezaba a preguntarse: ¿Acaso sólo *ella* es verdad? [...] Volvía a casa con la triste convicción de que los asuntos de la judicatura no podía, como antes, ocultarle lo que él quería ver oculto (alusión a la conciencia, al emerger, personificación de la conciencia) ; que estos asuntos no podían librarle de *ella*. Y lo peor de todo era que *ella* le requería no para que hiciese algo, sino sólo para que la mirase a los ojos, la mirase sin hacer nada y sufriendo unos tormentos inenarrables” (cap. VI, pág. 57).

Las potencialidades pragmáticas del modo de discurso narrativo determinan las funciones argumentales. Las funciones argumentales se humanizan cuando se desarrolla la idea de que el ser humano es el agente y también el obstáculo, reseñable tanto en Iván Ilich como en Artemio Cruz: ley de conversión de la función argumental en personaje. Los elementos del texto en función argumental contribuyen a la personificación, a la identificación de la función y el personaje. La regularidad de la funcionalidad de los elementos estructurales pone de manifiesto que la determinación estructural es de tipo funcional. La función argumental, por tanto, es nuevamente una modelización secundaria condicionada ideológicamente. Refiere una visión del mundo, un posicionamiento, una elección. El determinismo cultural, de difícil abstracción por la materialidad del código, explica que autores diversos y lejanos lleguen a soluciones discursivas y argumentales semejantes. La determinación cultural condiciona, por una parte, los temas y, por otra, los modos de representación. Cualquier forma de expresión representa una modelización con respecto al referente conceptual y al contenido mental (antropología). Las oposiciones binarias entre personajes y sus rasgos distintivos, construyen el carácter del personaje de forma paradigmática (estética de la identidad vs. estética de la oposición).

“Iván Ilich era, según decían, *le phénix de la famille*. No era tan frío y cumplidor como el mayor ni tan alocado como el menor. Ocupaba un término medio: era un hombre inteligente, vivo, agradable y decoroso. Había estudiado, con el hermano menor, en la Escuela de Jurisprudencia. El menor no llegó a acabar los estudios, siendo expulsado en el quinto curso; Iván Ilich, en cambio, acabó con aprovechamiento. En la escuela era ya lo que había de ser toda su vida: una persona capaz, alegre, bondadosa y comunicativa, pero que cumplía rígidamente lo que consideraba su deber; y un deber era para él cuanto se consideraba como tal por los hombres más encumbrados. Fue adulator ni de chico ni luego, de adulto, pero desde sus años mozos se sintió atraído, como la mosca hacia la luz, por las personas más encumbradas de la sociedad; hacía suyas las maneras y conceptos de la vida y entablaba con ellos relaciones amistosas. Todas las pasiones de la infancia y la juventud pasaron por él sin dejar grandes huellas; se entregó también a los placeres sensuales, a la vanidad y –ya al final, en los últimos cursos- al liberalismo, pero todo dentro de ciertos límites que le señalaba fielmente su sentimiento de la medida”(cap. II, pág. 27).

Un ejemplo de tipificación realista lo representa la dependencia del ser humano del medio social, y expresa la concepción filosófica del ser humano en un sistema de desviaciones significantes: dispersión<sup>233</sup>. El personaje puede traducirse al lenguaje de las ideas de otro personaje. El carácter como paradigma es único al nivel de la estructura ideológica: archiestructura del personaje. “Los diferentes tipos de código artístico se comportan distintamente frente al cambio y la inmovilidad de los personajes”. El realismo alterna entre la movilidad y la inmovilidad de sus personajes. “Al texto móvil le corresponde una estructura inmóvil del personaje a nivel de la concepción artística general de la novela”.

Otros elementos fundamentales de la dinámica narrativa son la acción y el tiempo. Los factores de activación narrativa de acción y tiempo, la representación ideológica desde la óptica del montaje, establece un estrecho vínculo con el cine. La

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, pág. 316-ss.

narrativa es el género discursivo que más relaciones mantiene con el cine por la dinámica de acción<sup>234</sup>. En el plano estético literario el estudio de la acción se relaciona con el *telling* en oposición al *showing*. La dinámica de la acción se vincula al tiempo, en tanto que concretización del proceso narrativo y el espacio proyecta la lucha del ser humano contra la alienación. Lotman establece una analogía con la estructura de la narrativa cinematográfica en la cual destaca la unidad de segmentación secuencial. La división de la película en planos se corresponde precisamente con el marco, cumpliendo la misma función que las escenas. Esta propiedad es recurrente y se dan los mismos límites en una parte de la narración artística así como en su totalidad (ej. los capítulos poseen principio y final). Por otra parte, relaciona el plano no solo con el tamaño de la imagen, sino con su relación respecto al marco (un primer plano, un paisaje). Al imaginar el texto como un guión se distinguen las conexiones sintácticas entre planos aislados y su potencial semántico.

El punto de vista<sup>235</sup> se diversifica en un sistema de contrastes que produce significados a partir de las antítesis generadas. Destaca el carácter sujeto-objeto de esta relación.

“Se revela como una relación del sistema respecto a su sujeto [...] Entendemos por 'sujeto del sistema' (ideológico, estilístico, etc.) la conciencia capaz de generar semejante estructura y, por consiguiente, susceptible de reconstruirse al percibir el texto [...] El modelo artístico en su forma más general reproduce la imagen del mundo para una conciencia dada, es decir, modeliza la relación del individuo y del mundo[...] Todo elemento de la estructura artística existe como posibilidad en la estructura del idioma y en la estructura de la conciencia”.

---

<sup>234</sup> Reis, óp. cit., pág. 144-ss.

<sup>235</sup> *Ibid.*, pág. 321-ss.

Señala también la abstracción máxima de la estructura extratextual como imagen del mundo. La personalidad y posición del autor se percibe a este nivel de la interpretación del texto artístico en toda la complejidad propia de la especulación filosófica de los modelos culturales y los sucesivos sistemas de pensamiento: Edad Media, Romanticismo, unificación y diversificación, focos.

“La subordinación del texto a un solo punto de vista se interpreta como dominio de la 'expresión' sobre el 'contenido', como 'poesía'. Se opone a ella la 'prosa' como reino del contenido, libre del subjetivismo del autor [...] Desde el punto de vista del autor, la verdad surge como un cierto constructo supratextual, como la intersección de todos los puntos de vista”.

De aquí se infiere que el punto de vista como centro estilístico- filosófico del texto se diversificará necesariamente en la literatura moderna. El punto de vista no es exclusivo del personaje o del narrador.

La subjetividad se vincula con las coordenadas ideológicas de la ficción tales como los códigos técnico-narrativos de construcción del discurso, de las diferentes estrategias de representación, de la dialéctica de la norma literaria y la innovación y las potencialidades de información estética confirman la utópica objetividad del lenguaje por la proyección del sujeto (Benveniste). La subjetividad en el discurso narrativo es la afirmación más evidente de la necesaria vinculación a un sistema ideológico (coordenadas axiológicas, filosóficas, histórico-políticas, etc.).

“Era por la mañana. Y lo era solamente porque Guerásim se había ido y había llegado el lacayo Piotr, quien, después de apagar la vela, había recorrido

una cortina y empezado a hacer la limpieza procurando no armar ruido. Mañana o tarde, viernes o domingo, era igual, todo era lo mismo: el dolor sordo, que no cesaba de atormentarle ni un sólo instante; conciencia de que la vida se va inexorablemente y de que no acaba de irse; siempre esta terrible y odiosa muerte que se acercaba, la única realidad, y siempre la misma mentira. ¿Qué importancia podían tener los días, las semanas y las horas del día? (cap. VII, pág. 63).

El Realismo abstracto<sup>236</sup> no condicionado por presupuestos ideológicos trata de aunar la representación realista mas allá de los apretados cánones de un sistema ideológico y de una frontera cronológica concreta.

“Ser realista no es imitar la imagen de lo real sino imitar su actividad, no es dar un calco o un doble de las cosas, de los acontecimientos o de los seres humanos, sino participar en el acto creador de un mundo en vías de formación, encontrando el ritmo interior”.

Las relaciones entre realismo y narrativa en el marxismo representan la solución discursiva cuya especificidad técnica cumple mejor una función determinada: representar la dialéctica de las transformaciones sociales. Bajtín relaciona la génesis de la novela, sin duda el género narrativo de mayor proyección socio-literaria, con la articulación del tejido cultural e ideológico que faculta la observación crítica de la realidad social que rodea al escritor. La narrativa y el realismo coinciden en la tendencia cognoscitiva propia del análisis histórico y social. Lukács define el verdadero realismo como “Aquel que de Homero a Thomas Mann, nunca ha dejado de considerar el movimiento y la evolución como los temas mayores de la obra literaria”. La dimensión dinámica del realismo y su dimensión social en relación a las diferentes categorías narrativas de análisis y representación demuestran la articulación orgánica

---

<sup>236</sup> Reis, óp. cit., pág. 161-ss.

de todos estos elementos en el discurso de la ficción y la eficacia ideológico-literaria de los elementos diegéticos: la acción, el personaje, el espacio y el tiempo.

La funcionalidad de los modos de representación y los géneros literarios se caracteriza por una propensión metonímica (Jakobson). En el escritor realista se da una tendencia hacia la exposición y hacia la progresión y constituye una elaboración sintagmática sucesiva. Las virtualidades de insinuación ideológica y de ilustración socio-histórica de la narrativa llevaron a Sartre a señalar el estatuto de simple lenguaje objeto: la apología de la prosa obedece a motivaciones de orden ideológico en función de la eficacia semántica y las cualidades pragmáticas. Para Bajtín, por otro lado, el discurso en prosa es un instrumento operatorio de referencias históricas y sociales transportadas por la dinámica pluridiscursiva y dialógica del lenguaje. El Realismo trata de escapar del subjetivismo creando un punto de vista múltiple que exprese el carácter infinito de las interpretaciones de la realidad. Una vez más, Tolstói proporciona un buen ejemplo al respecto en el montaje (cine) de los diferentes puntos de vista en *Guerra y paz*. La diversificación de puntos de vista acentúa la especificidad de los mismos y deviene en un determinado constructo de la realidad. La realización espacial del punto vista se presenta como *orientación* en el espacio interior-exterior. En este sentido, destaca el aspecto dinámico de la polifonía en la narrativa moderna.

La yuxtaposición<sup>237</sup> de elementos heterogéneos representa un principio de composición fundamental de la subjetividad y la ideología: “La composición del texto artístico se construye como una secuencia de elementos funcionalmente heterogéneos, como una secuencia de dominantes estructurales de distintos niveles”.

A menudo el ángulo, el punto de vista, es el principal portador de significado (nivel sintético). El principio de combinación de elementos heterogéneos desde el punto de vista de la construcción, es decir, de su yuxtaposición, obedece a la irregularidad del texto artístico como ley estructural fundamental. Esta yuxtaposición afecta tanto al plano de la expresión como al del contenido: muestra la oposición ideológico-artística de los personajes y las diferentes normas de conducta asociadas al espacio. “El efecto de la yuxtaposición (montaje en la terminología de Einsenstein) se haya orgánicamente relacionado con la conmutación a otra estructura” y refiere la inercia de la estructura. La yuxtaposición ofrece además la posibilidad de generar estructuras que serán completadas por el lector, quien a partir de las unidades yuxtapuestas incompatibles, aumenta las posibilidades semánticas, manifestándose así la resistencia constante a la predictividad de la yuxtaposición. Desde el punto de vista del texto y de su especificidad artístico-representativa, la yuxtaposición es el elemento más marcadamente ideológico y subjetivo.

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, pág. 336-ss.

## 4.1. El plano ideológico

En el presente apartado nos ocupamos del estudio del punto de vista como principal portador del significado estético en la composición narrativa, como construcción significativa y modelizador tanto del plano del contenido como del plano de la forma, y de las relaciones entre ambos niveles de análisis. Con este fin, seguimos el modelo propuesto por Uspensky en *A Poetics of Composition*<sup>238</sup>, para quien el punto de vista representa el enfoque metodológico central en el estudio de la composición al cual se subordinan las diferentes categorías narrativo-discursivas.

Nos interesa este modelo porque, de entre los diferentes planos que Uspensky diferencia en el estudio de las posibilidades compositivas y cuya arbitrariedad admite sin reservas, considera, no obstante, el nivel ideológico el más profundo y el punto de partida de la investigación al cual confiere un estatuto especial que apoya nuestra tesis. Por otra parte, este enfoque nos permite relacionar e identificar la ideología como punto de vista sin la necesidad de derivarla del narrador o del discurso en primera instancia, sino *per se*, aceptando su especificidad, que ciertamente se construye en base al material del mundo, el lenguaje y las técnicas. La relación con los mismos genera un punto de vista y una construcción en un “haz de relaciones” (reelaboración, reevaluación) individual de carácter secundario. En este sentido, se relaciona con los enfoques de Lotman y la modelización secundaria y la estética-ideológica de Bajtín.

---

<sup>238</sup> Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Trad. Valentina Zavarin and Susan Wittig. University of California Press (1983)



Nuestro punto de partida para el análisis ideológico se sitúa en el ámbito del referente y la representación, cuyas relaciones, y a pesar de la materialidad del código, no se pueden explicar solo a través del lenguaje sino como superación del mismo: la sublimación y la subversión de los sistemas signícos dan cuenta de este modo de su carácter convencional. Sin embargo, aquí no nos ocupamos de dicho debate, sino que tomamos como punto de partida la intuición estética y la representación del pensamiento signifiante al margen de la discusión sobre el material y la forma.

Uspensky, en la introducción de su monografía sobre el punto de vista en la composición artística, refiere en primer lugar la dificultad del estudio de las leyes que rigen los “patrones de composición” en la obra de arte como uno de los más importantes y vitales problemas del análisis estético. Esta discusión continúa abierta en nuestros días y representa una de las líneas de investigación más dinámicas de la teoría literaria. En este mismo sentido, apunta que el término *estructura* objeto de tan variadas discusiones y enfoques, sigue, sin embargo, sin ser propiamente definido. Lo mismo ocurre con el término *ideología* y con tantos otros presupuestos científicos y grandes conceptos: el uso se fundamenta en una percepción convencional del significado, del contenido, sin ofrecer una definición concluyente y unidireccional.

Esta indefinición manifiesta la resistencia del signo y la teoría de Habermas sobre la fundamentación “engañosa” de la ciencia y, además, apoya nuestra tesis sobre la dificultad de separar la codificación ideológica de la función significativa de la ideología. En nuestro enfoque, aceptamos esa resistencia como la evidencia misma de su pertinencia y especificidad.

El trabajo de Uspensky estudia la estructura desde la especificidad del punto de vista de las artes representativas en sus diferentes aspectos y relaciones semánticas en el plano de la expresión y en el plano del contenido. Relaciona las posibilidades técnicas y los conceptos de perspectiva y montaje en la pintura y en el cine con el texto artístico entorno al concepto de síntesis y la estructura con el proceso de análisis. De este modo, la especificidad del objeto artístico bajtiniano se vincula con el punto de vista y con la modelización secundaria de Lotman. En suma, los tres enfoques confluyen en la función significativa del objeto artístico y en la especificidad y el carácter arbitrario del análisis estético.

“It is assumed that the structure of the artistic text may be described by investigating various points of view (different authorial positions from which the narration or description is conducted) and by investigating the relations between these points of view (their concurrence and nonconcurrence and the possible shifts from one point of view to another, which in turn are connected with the study of the *function* of the different points of view in the text)” (*ibíd.*, pág. 5).

Uspensky examina la tipología de las diferentes opciones compositivas en tanto aspectos de la manifestación del punto de vista para determinar qué puntos de vista son posibles y la funcionalidad de las relaciones entre los mismos. A este respecto, señala el origen del estudio del punto de vista en los trabajos de Bajtín y Voloshinov para quienes este no representa su objetivo específico final sino un recurso metodológico: “the analysis of point of view was not their specific aim, but was rather one of the instruments with which they approached the material at hand”.

Entre los diferentes aspectos del enfoque del punto de vista destaca la posición ideológica y evaluativa del punto de vista del plano ideológico con respecto a los

demás planos: plano fraseológico, plano espacio-temporal y plano psicológico. La designación de dichos criterios de selección de los planos de investigación la realiza en función de la esfera semántica básica donde se manifiesta de forma general el punto de vista y se pueden distinguir planos más o menos estables, aunque admite cierto grado de arbitrariedad “inevitable” así como la posibilidad de la existencia de otros planos.

“We will distinguish in our analysis the basic semantic spheres in which viewpoint may generally be manifested, and the planes of investigation in terms of which point of view may be fixed. For our purpose, these planes will be designated as the plane of ideology, the plane of phraseology, the spatial and temporal plane, and the psychological plane” (*ibíd.*, pág. 6).

El trabajo de Uspensky acerca del punto de vista implica cierta controversia debido la separación del plano fraseológico de los demás planos como si de uno más se tratara, como si no dependieran en primera instancia todos los planos de la realidad del material lingüístico y no se crearan en base a este las condiciones de posibilidad del discurso artístico. Efectivamente, tal afirmación de Pozuelo Yvancos<sup>239</sup> es muy oportuna y refiere además a una discusión esencial de la teoría de la literatura. Una posible explicación poco convincente, pero oportuna para nuestros fines, se refiere al planteamiento del estudio del punto de vista de Uspensky en relación a las artes representativas en general y no solo a la especificidad literaria que, no obstante, constituye la referencia fundamental del grueso del trabajo, pero que explicaría la

---

<sup>239</sup> “La monografía de Uspenski ha aislado innecesariamente el nivel fraseológico como nivel analítico cuando a mi juicio es solo un nivel de convergencia de los otros; el lugar donde se integran las dimensiones psicológica, espacio temporal e ideológica es en la novela necesariamente fraseológico pues es la frase o lenguaje el lugar de encuentro que define el texto literario como objeto y por tanto el llamado nivel fraseológico no puede predicarse como nivel analítico o metadiscursivo, sino específicamente discursivo”. J.M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*. Madrid (1994): Ed. Cátedra (pág. 245).

separación del plano fraseológico con respecto a otros materiales donde Uspensky aplica un concepto de universalidad a las leyes de la composición.

Para nuestro trabajo, el estatus especial del plano ideológico al cual Uspensky subordina los diferentes planos resulta muy oportuno metodológicamente; la centralidad del plano ideológico con respecto a la materialidad del código da cuenta de la modelización secundaria de la representación literaria. En las poéticas textuales de nuestros tres autores encontramos esta preocupación por la integración de la inaccesibilidad del tratamiento metodológico del problema del significado como especificidad irrenunciable del objeto estético<sup>240</sup>.

Otro aspecto controvertido que solo vamos a mencionar de igual modo con el fin de presentar la vitalidad de estas cuestiones lo representa la consideración del punto de vista desde el narrador y desde el discurso: en algunos casos se tiende a identificar el narrador y el punto de vista, en otros se subordina el narrador al punto de vista entre otros aspectos de la narración, tales como el personaje, el espacio, el tiempo – caso que nos ocupa– y, en otros, ambas categorías se engloban en el concepto de discurso, quizá la tendencia más secundada.

Las aportaciones de Uspensky y Lotman con respecto a las relaciones con el cine, como ya sabemos en estos días, ha resultado ser una relación muy productiva en el

---

<sup>240</sup>“Lo fundamental de esta semiótica de la Cultura para el tema que nos ocupa es que ha integrado en un cuerpo teórico coherente las investigaciones sociológicas sobre la ideología con la semiótica acabando así con el divorcio entre accesos extrínsecos y accesos intrínsecos a la lengua literaria que venía siendo dramático, cuando se saldaba con estudios de escasa solvencia y fácil manejo de estereotipos ideológicos. Sin duda alguna la semiótica soviética debe esta conexión a M. Bajtín, quien ya inició investigaciones sobre los ideologemas como fenómenos de lenguaje y la relación entre éste y los niveles socioculturales en términos de codificaciones. También es muy destacable el hecho de que esta Semiótica de la Cultura ha supuesto la definitiva integración de los estudios histórico-culturales en un proyecto semiótico, toda vez que sus tesis han revolucionado el planteamiento del problema de la 'Historización', como bien señala y desarrolla C. Segre (1985, cap. 4, y 1977, págs. 29-45)” (*ibíd.*, pág. 71-2).

estudio de los principios de composición de la estructura y el montaje en relación al tratamiento de la yuxtaposición. En nuestra opinión, la inextricable relación semántico-sintáctica de la yuxtaposición representa el principal recurso de manifestación ideológica a nivel discursivo aplicable a todos los planos o niveles narrativos de la composición.

“Furthermore, whenever we refer to the juxtaposition of viewpoints, we will try to offer examples which illustrate those juxtapositions within a single sentence, to demonstrate that the sentence as a minimal object of analysis may have a special compositional organization”.

El planteamiento de Uspensky parte de la fundamentación del punto de vista en el nivel ideológico o evaluativo como sistema general de entender el mundo conceptualmente, motivo por el cual lo tomamos de referencia para nuestro análisis que relacionamos en la discusión con Bajtín y Lotman. Tal como señala Uspensky, este nivel ofrece muchas dificultades de estudio por su inaccesibilidad formal debido a que su análisis se apoya en gran medida en la “comprensión intuitiva” del mismo -a la cual nos hemos referido insistentemente- del mismo modo que el análisis estético de Bajtín se confía a la especificidad del objeto artístico. Por este motivo, este es el plano que merece mayor atención y representa el aspecto central del análisis de la composición del punto de vista. Uspensky se interesa principalmente por el punto de vista que adopta el autor con respecto al mundo que percibe y evalúa ideológicamente.

El punto de vista puede estar oculto o puede manifestarse explícitamente, puede ser el del propio autor o puede ser el “sistema normativo del narrador” que puede estar a su vez en conflicto con el del autor, o puede pertenecer a un personaje y, por supuesto, puede haber más de un punto de vista. Pero, en todo caso, la

referencia al “sistema de ideas” de la obra se relaciona con la “estructura compositiva profunda” en oposición a la “estructura compositiva superficial” que puede ser estudiada en los otros planos, psicológico, espacio-temporal, y fraseológico<sup>241</sup>.

Esta distinción de planos hace referencia a la especificidad estética se corresponde en gran medida con la diferenciación entre la arquitectura del objeto estético y las formas compositivas de Bajtín y la textualidad y extratextualidad (modelización secundaria) de Lotman. Los filosofemas estetizados y, en definitiva, un pensamiento estetizante fundamenta la intuición del objeto estético desde la óptica de una filosofía de la literatura que expresa la individualidad de la representación ideológica. Dicha especificidad expresa la relación del autor con el mundo, es decir, lo que es el mundo es para el autor y el sistema de ideas que estructuran la obra. La representación estética constituye la restauración del sujeto en su relación con el mundo a través de una construcción estético-valorativa. La recurrencia de los temas, (la “comunidad de objetivos arquitectónicos” bajtiniana, o la equivalencia semántica lotmaniana) proporciona las condiciones de posibilidad del pensamiento estetizante. “Volver sobre lo dicho” y “repetir para matizar” (Bajtín)<sup>242</sup>.

De entre las posibilidades compositivas del punto de vista cabe diferenciar dos tipos principales: el punto de vista simple, evaluación ideológica de un único punto de vista al cual se subordinan los demás, la estructura monológica de Bajtín, y, por otra parte, el punto de vista complejo donde intervienen diferentes posiciones evaluativo-

---

<sup>241</sup> Uspensky , *óp. cit.*, pág. 8.

<sup>242</sup> Método bajtiniano para Ponzio (*óp. cit.*, pág. 8)

ideológicas que forman un entramado de relaciones y una perspectiva múltiple<sup>243</sup>, la narración polifónica bajtiniana. Uspensky señala que la polifonía solo considera los puntos de vista que se manifiestan en el plano de la ideología –principalmente a través del personaje, como “vehículo de posiciones ideológicas, que evalúa el mundo que le rodea”.

En este sentido, el análisis de las relaciones sintácticas señalan la estructura composicional del punto de vista que permiten distinguir de forma general entre subordinación y yuxtaposición del punto de vista (vertical y horizontal). La estructura composicional producto del sistema de relaciones desarrollada por Bajtín en su estudio de la polifonía en la obra de Dostoievski<sup>244</sup> constituye un ejemplo clásico de manifestación del punto de vista en el plano ideológico. Como hemos señalado, el especial interés por el plano ideológico, así como su especial tratamiento, se fundamenta en las relaciones y distribución sintáctica del mismo en la composición estético individual significativa de las obras.

En nuestro análisis trabajamos desde los presupuestos de la especificidad del análisis estético-ideológico y de su inaccesibilidad formal de fundamentación intuitiva como señala Uspensky. Con este fin, adoptamos el enfoque de la comprensión intuitiva para estudiar la construcción significativa y la formación existencial frente al

---

<sup>243</sup> Para ejemplificar este haz de relaciones de oposición e identificación entre los diferentes puntos de vista, Uspensky utiliza ejemplos de *Un héroe de nuestro tiempo* de Lérmontov (*ibíd.*, pág. 9).

<sup>244</sup> “To Dostoevsky it is not important what any of his characters are in this world; he is primarily interested in what the world is to the characters, and what each character is to himself [...] The elements of which the image of a person is composed are not features of his everyday surroundings-but the *significance* of those features for *his own self*, for his self-consciousness (Bajtín: 1963)”. *Ibíd.*, pág. 11

proceso intenso y la entropía del ser humano en el mundo, que se ocupa de lo que el mundo es para el ser humano.

La equivalencia semántica señala los filosofemas o comunidad de objetivos arquitectónicos cuya recurrencia proporciona la base comparativa de análisis que, como hemos visto en el capítulo anterior al aplicar la poética de Lotman, permite suspender las divergencias compositivas para acceder a la estructura ideológica.

En esta ocasión, introducimos el plano ideológico con una obra donde el punto de vista es múltiple y la relación entre los mismos más compleja para, de esta forma, relacionar el concepto de estructura ideológica con el concepto de plano ideológico. El análisis de las relaciones de las formas arquitectónicas y compositivas, en tanto que visión estética en torno a un mismo objetivo arquitectónico, determina la respuesta individual a la entropía y al proceso intenso con el cual se relaciona ideológicamente el sujeto. En el análisis intuitivo, la estructura superficial de la obra puede ser estudiada en relación de subordinación a la estructura profunda, es decir, desde criterios sintácticos con respecto a la unidad semántica que proporciona el plano ideológico.

“The syntactics of the compositional structure examines the relationships of different points of view in the work, outside of any relation to the represented reality. Here we are concerned with such questions as the function of one or another point of view in the work –that is, the syntactic meaning (without reference to the depicted reality- the *denotatum* of the text) established within the boundaries of the work. It is primarily the syntactic aspect of composition which we examine in this study” (*ibíd.*, pág. 119).



## ***As I lay dying* de W. Faulkner**

Para nuestro análisis del punto de vista en plano ideológico de Uspensky hemos elegido *Mientras agonizo*<sup>245</sup> de W. Faulkner por varios motivos algunos de los cuales ya hemos señalado. En primer lugar, y en relación al tema que nos ocupa, por la multitud de puntos de vista: los monólogos de quince personajes se intercalan en torno a una misma acción y nos sirve para contraponer el punto de vista único de *La muerte de Iván Ilich* y *La muerte de Artemio Cruz*, aunque, como veremos, la yuxtaposición de este punto de vista múltiple manifiesta, sin embargo, la misma soledad del personaje. En segundo lugar, por el tema común de la muerte que en este caso es una muerte especial *in absentia*. Además, el espacio abierto de carácter rural y en movimiento, una *road-novel* en cierto modo, y la intemperie a la que los personajes están sometidos en un sentido vital, nos ofrece también una base comparativa muy sugerente con el espacio alternante de Artemio Cruz y la evolución de abierto a cerrado e Iván Ilich. Otros aspectos de igual interés para esta base comparativa de los que nos ocuparemos en relación al punto de vista en el plano ideológico son el tratamiento del tiempo, los aspectos sociológicos del contexto social en relación a los personajes, las técnicas narrativas y el estudio de la composición en las tres obras. Y, por último, el principal motivo: la percepción de la equivalencia semántica en las tres obras que señalan el filosofema subyacente.

*As I lay dying* toma el título del canto XI de la *Odisea* de Homero referido al descenso al hades en que Agamenón le dice a Ulises: “Mientras agonizo, la mujer con

---

<sup>245</sup> W. Faulkner, *As I lay dying* (1930). Vintage Books Editions (New York: 1964)

los ojos de perro no me cierra los ojos cuando ya desciendo al hades”. El viaje en carro de toda la familia Bundren para cumplir el último deseo de la madre de ser enterrada en su pueblo natal se convierte efectivamente en una odisea para la familia de dudosa heroicidad épica, en un descenso a los infiernos con un cierto humor negro.

La historia del viaje en carro de toda la familia para llegar a Jefferson está llena de adversidades y es conducida a través de los monólogos y la soledad de los distintos personajes. Se trata de una *road novel* cuyo recorrido es paralelo al viaje interior de los quince personajes narrado desde el punto de vista de todos ellos, aunque el peso narrativo y la conclusividad de la obra recaen principalmente sobre el personaje narrador Darl. El discurso de este personaje-narrador entre el monólogo, la corriente de conciencia y cierta voz autorial hacen de este personaje dinámico, que evoluciona como punto de vista en movimiento también, un personaje de gran interés y complejidad desde la perspectiva del punto de vista. Se trata de un punto de vista dinámico y en constante desarrollo, que no se corresponde con el contexto social al que pertenece, mucho más elevado al del resto de los personajes, que le confiere la categoría de narrador y manifiesta cierta voz autorial. Este tipo de desarrollo del personaje que evoluciona hasta la confusión con la voz autorial lo encontramos también en el caso del discurso de Iván Ilich, que a través de la agonía y la toma de conciencia se identifica paulatinamente con la voz de Tolstói en el transcurso de la narración. El discurso del personaje evoluciona y el punto de vista cambia y señala de este modo el carácter axiológico valorativo del punto de vista y el dinamismo del plano ideológico. La complejidad y la riqueza composicional de Darl desde el punto de vista del plano ideológico constituye la unidad del personaje-narrador-autor.

El título *Mientras agonizo*, además de referir al alma de Addie que no descansa hasta ser enterrada y asiste entretanto a la odisea de su familia, constituye también una voz “omnisciente” y clarividente que asiste al viaje de las vidas silenciadas en el interior de los personajes. Este personaje se construye a través del entramado de voces que se distribuye en torno a su relación con ella y su única intervención directa a mitad de la narración de la que nos ocuparemos enseguida. Pero el título refiere también a la muerte de la conciencia de Darl que agoniza en el transcurso del viaje, su personaje sucumbe a la odisea. Es un personaje en conflicto con los imperativos sociales de su realidad social. La alienación que se produce en el interior del personaje y su relación con el mundo evoluciona de la mayor lucidez inicial del personaje a la locura de los últimos capítulos. Se trata de un personaje que hace el camino inverso de *El Quijote*: de la lucidez a lo locura y, sin embargo, el mismo camino.

La agonía desde el punto de vista de Addie, la madre, personaje que se construye *in absentia* a través de la información que nos proporcionan las diferentes intervenciones de los personajes en su relación con ella, hace referencia no solo a su alma que no descansa hasta no ser enterrada en su tierra sino a la agonía que ha sufrido en vida como confiesa en su única intervención directa, y la agonía de asistir al periplo de relaciones turbulentas de la familia hasta que su deseo es cumplido. Este personaje aparece una sola vez en su corriente de conciencia que explica esta muerte lenta en vida que ha sufrido a consecuencia de una realidad contundente e inextricable. Así, los personajes que agonizan son dos: Darl y su madre, Addie. Los dos personajes manifiestan el conflicto de la relación de la conciencia con el mundo que invariablemente deja indefenso al individuo y lo somete a una agonía de la conciencia.

A través de los diferentes discursos de los personajes y su relación con la historia y sus propias ansiedades se transmite la soledad de cada uno de ellos y la incomunicación en la que viven en relación a su entorno. Todos los personajes manifiestan a través de sus monólogos la incomunicación y la incomprensión en la que viven. En cada uno de los discursos se manifiesta la ansiedad de los personajes, no tan afligidos por la muerte de Addie, más ocupados en lo que el mundo es para ellos, y la opresión de una realidad en exceso condicionante que convierte sus vidas en pura supervivencia e inhibe toda posibilidad de belleza.

Del análisis *intuitivo*<sup>246</sup> de *As I lay dying* se desprende que, aunque la evaluación ideológica en este caso es múltiple producto de la diversidad de personajes y puntos de vista, el peso del sistema narrativo ideológico-evaluativo tiende a identificarse con el personaje, con el discurso, que cuantitativa y cualitativamente más aparece: Darl. Desde su propia posición, así como en su discurso y su estilo, se percibe la intensidad existencial que personifica en gran medida la relación del individuo con el mundo; es el personaje que más explícita y conscientemente manifiesta la relación de extrañeza que el ser humano experimenta en su relación con el mundo. Su punto de vista se percibe, se intuye, como el principal portador de la estructura profunda en primera instancia, es decir, en el plano ideológico, y es también el más poético y elaborado en su estilística como veremos en relación a los diferentes planos que describen la estructura superficial.

---

<sup>246</sup> Entendemos por análisis intuitivo el diálogo inmediato que se establece entre el plano ideológico-evaluativo del texto y el del lector o receptor –además del diálogo propuesto en el texto mismo; también es principalmente en este nivel analítico donde se manifiesta la equivalencia semántica y la capacidad subversiva del texto narrativo y la función significativa de la ideología a través de la coordinación, yuxtaposición o subordinación de los diferentes puntos de vista, de las diversas ideologías en el plano ideológico.

El análisis de dichos planos permite establecer las relaciones entre planos y el nivel de concurrencia y significación. Darl también es el personaje más contundente en el plano de la expresión<sup>247</sup>. La evolución del personaje marca las acciones e introduce y conduce la historia a modo de narrador como se deduce de algunas de sus intervenciones que insinúan cierto grado de omnisciencia, una voz que se cuela y se refiere a su propia madre como Addie Bundren. Darl-narrador es un muy consciente, filosófico y trascendental y es también el personaje que aporta el tono axiológico de la novela, de la lucidez inicial a la fuga de la locura. Es un personaje muy completo y complejo no solo en el plano ideológico sino en los diferentes planos compositivos. En el plano fraseológico, anticipándonos un poco, la narración empieza y acaba con su intervención, que pasa de la primera persona propia del monólogo, del discurso de conciencia –técnica que acompaña a todos los personajes- a una brusca tercera persona al final de la novela, que refleja la enajenación del personaje en su devenir existencial y narrativo: de la lucidez a la locura<sup>248</sup> representa la agonía de su conciencia.

“In a strange room you must empty yourself for sleep. And before you are emptied for sleep, what are you. And when you are emptied for sleep, you are not. And when you are filled with sleep, you never were. I dont know what I am. I dont know if I am or not. Jewel knows he is, because he does not know that he does not know whether he is or not. He cannot empty himself for sleep because he is not what he is and he is what he is not. Beyond the unlamped wall I can hear the rain shaping the wagon that is ours, the load that is no longer theirs that felled and sawed it nor yet theirs that bought it and which is not ours either, lie on our wagon though it does, since only the wind and the rain shape it only to Jewel and me, that are not asleep. And since sleep is is-not

---

<sup>247</sup> De la correspondencia entre los planos señalados “arbitrariamente” por Uspensky, y la clásica distinción del plano del contenido y el plano de la expresión, así como de la consideración de la estructura profunda y la estructura superficial, Uspensky solo considera la diferencia funcional del plano ideológico como propiamente constitutiva con respecto a los demás planos.

<sup>248</sup> La locura en la ficción narrativa es un tema recurrente de gran interés, que, sin embargo, aquí solo tenemos ocasión de mencionar a vuelo de pluma para prestarle la atención que se merece otra ocasión.

and rain and wind are *was*, it is not. Yet the wagon *is*, because when the wagon is *was*, Addie Bundren will not be. And Jewel *is*, so Addie Bundren must be. And then I must be, or I could not empty myself for sleep in a strange room. And so if I am not emptied yet, I am *is*.

How often have I lain beneath rain on a strange roof, thinking of home” (Darl, pág. 76).

Así, la conclusión inmediata del análisis intuitivo de la obra desde la perspectiva del plano ideológico hace referencia a la particular situación en la que se encuentra el individuo en su entorno y a la relación conflictiva que establece con el mundo y su conciencia. Manifiesta la imposibilidad del sujeto de trascender y subvertir la incomunicación existente entre su realidad social e individual que permita conciliar al ser humano con su mundo en lugar de aislarlo invariablemente en la soledad de la realidad de la conciencia. De este modo, el análisis comparativo intuitivo de las tres obras en el plano ideológico nos permite establecer una cierta igualación temática (equivalencia semántica), a partir de la cual podemos analizar las divergencias desde la perspectiva de los diferentes planos de forma más productiva. Además, los aspectos sincrónicos y diacrónicos de las tres visiones, desde sus contextos culturales y sus lenguas nacionales todas ellas en el ámbito del realismo y la tradición occidental, señalan, no obstante, la evolución de las formas en la representación literaria y el estilo.

El plano ideológico en esta obra se manifiesta principalmente en la yuxtaposición polifónica de los diferentes puntos de vista y perspectivas de los personajes. En cierto sentido, estas manifestaciones individuales que comparten circunstancias contextuales y el efecto alienante de las mismas sobre la individualidad no difieren tanto entre sí y, por tanto, son muy homogéneas temáticamente y en gran

medida se distribuyen coordinadamente; sus divergencias son de orden descriptivo argumentativo en relación con el acontecimiento.

Los personajes que aportan el sentido de oposición constructivo-significativa alternan con estas intervenciones y diferencian los puntos de vista que garantizan el efecto estético de la contraposición en el nivel discursivo a partir de la sutil y significativa yuxtaposición compositiva. La composición omite el nexo que se genera, no obstante, a partir de dicha ausencia de forma intuitiva en la interpelación humana y comunicativa del texto al sujeto-receptor. El lector completa la ausencia del nexo que el narrador y la intención autorial deliberadamente no expresa, sino que dirige esta relación sintáctico-ideológica que la recepción completa a través de dicha yuxtaposición formal de puntos de vista. Dicha yuxtaposición tiene lugar a partir de la oposición y disposición significativa de los diferentes discursos.

El personaje de Addie aparece de forma casi fantástica, como una rara conciencia omnisciente de ultratumba que, sin embargo, describe su situación: no hay diferencia entre la vida y la muerte, para Addie Bundren todo es muerte. Se dirige a nosotros directamente en una extraña forma entre la corriente de conciencia y el delirio y el desencanto. Solo aparece una vez ya muy avanzada la novela, proporcionando un nuevo ritmo y una nueva y abrupta perspectiva de lectura. Su discurso es muy amargo y fatalista. En él revela que toda su vida ha sido robada, que nunca quiso a nadie más que a su hijo Jewel, hijo de una infidelidad, que el matrimonio y la maternidad son conceptos vacíos y que la vida solo es un momento de la muerte. Además este personaje cuestiona el valor del lenguaje:

“So I took Anse. And when I knew that I had Cash, I knew that living was terrible and that this was the answer to it. That was when I learned that words are no good; that words don't ever fit even what they are trying to say at. When he was born I knew that motherhood was invented by someone who had to have a word for it because the ones that had the children didn't care whether there was a word for it or not. I knew that fear was invented by someone that had never had the fear; pride, who never had the pride. I knew that it had been, not that they had dirty noses, but that we had had to use one another by words like spiders dangling by their mouths from a beam, swinging and twisting and never touching, and that only through the blows of the switch could my blood and their blood flow as one stream. I knew that it had been, not that my aloneness had to be violated over and over each day, but that it had never been violated until Cash came. Not even by Anse in the nights” (Addie, pág. 163-4).

Anse es el marido de Addie y padre de Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell y Vardaman. Es un personaje muy estigmatizado por su situación y su contexto sociocultural, de los cuales, no obstante, saca el máximo provecho y en su único beneficio. Es despreciable y ruin y su fuerza es su prole, la forma de control y organización social y económica más primitiva. Al final del viaje, descubrimos que el fin de su viaje no era solo enterrar a su mujer, sino comprarse unos dientes nuevos y presentar a sus hijos su nueva madre.

Todos los personajes se manifiestan desde el interior de sus discursos y solo el entramado de oposiciones referencia un nivel de abstracción “externa” y la evolución de los personajes en relación a los acontecimientos. En este sentido, los personajes de tipo incidental secundario que rodean a la familia tanto en su comunidad como en su odisea, también aportan la visión externa.

Se puede resumir el sentido de la obra con respecto a la situación del sujeto en la sociedad en las tres posturas que personifican la ausencia de conciliación del ser humano con el mundo y su situación de incomunicación y aislamiento en la conciencia. Tres opciones diferentes frente al determinismo, la adversidad, y la alienación del



mundo: 1. Darl: la locura, 2. Jewel: la rebeldía, 3. Cash: la sumisión. Podemos incluir un cuarto momento relacionado con la muerte, pero tanto la sumisión como la locura son formas de muerte de la individualidad; también podemos incluir un momento previo, que es la inocencia de Vardaman (0), el hijo pequeño de los Bundren, y un momento posterior a la sumisión que se relaciona con la corrupción humana, Anse (5). Los personajes femeninos de la familia Addie y Dewey Dell no tienen elección. Esta explicación excede sin duda la consideración de los puntos de vista de los personajes, y expresa un punto de vista externo a la obra, generado y percibido en la intuición estética; la evaluación hecha desde posiciones externas, como sabemos, no debe ser considerada parte del punto del vista polifónico, pero estos límites son difusos y, en todo caso, de ningún modo excede la potencialidad significativa producto de la particular yuxtaposición de los puntos de vista en el plano ideológico de la obra. Sin embargo, la especial elección y disposición de los elementos narrativos de la obra es la principal portadora del significado estético en la cual se manifiesta más rotundamente la voz autorial y a la cual es prácticamente imposible acceder sin la intuición del mismo, especialmente en obras como *As I lay dying* donde el punto de vista es múltiple y el plano ideológico se construye a través de la yuxtaposición significativa de puntos de vista.

En el análisis de la composición de Uspensky, la consideración del autor, el narrador y el personaje como posibles portadores del punto de vista ideológico<sup>249</sup> en la obra debe partir de la distinción fundamental entre las evaluaciones abstractas y las

---

<sup>249</sup> Uspensky, óp. cit., pág. 11-ss.

realizadas desde el personaje. El punto de vista autorial se refiere a la particular organización del mismo en la narración que puede realizarse desde varios puntos de vista a la vez. El personaje principal puede ser el objeto de evaluación o solo el vehículo: la evaluación ideológica puede estar a cargo del protagonista, de un personaje secundario e incluso de un personaje “incidental” en la “periferia” de la acción. Del mismo modo, el portador del punto de vista puede ser “actual” o “potencial” en relación a la acción que diferencia el punto de vista externo del interno “pero solo en términos de evaluación ideológica”. Plano ideológico y punto de vista evaluativo son intercambiables en este nivel de análisis del planteamiento de Uspensky, de interés para nuestro estudio del fenómeno ideológico (de la función significativa de la ideología), como relación de evaluación crítica.

La aplicación de estos parámetros (personaje objeto o vehículo, punto de vista del autor, central/periférico, actual/potencial) a nuestra obra donde todos los personajes participan en el desarrollo del punto de vista y la acción con mayor o menor presencia y relevancia, igualados en relación a las circunstancias discursivas, manifiesta, sin embargo, una distribución irregular del punto de vista. Aparte de Darl y Addie, otro de los personajes principales más intensos y significativos es Jewel, hijo de la infidelidad de Addie, a quien, del mismo modo que a su madre, le conocemos a través de la mirada del resto de los personajes que conducen la elaboración y el desarrollo del personaje y se trata, por tanto, de un personaje referido también, cuya centralidad en el punto de vista y en la acción es, sin embargo, cardinal.

La multitud de puntos de vista que ofrecen los diferentes personajes sobre Addie y Jewel nos permite conocer a estos personajes en mayor detalle. Son dos

puntos de vista referidos por la percepción de otros personajes y además son dos personajes entre los cuales hay una especial complicidad; son los más contestatarios e independiente. La ausencia de sus discursos directos manifiesta la incomunicación de estos personajes y su inadaptación al contexto de voces que componen la narración, son personajes solitarios e incomprensidos, son personajes de acción, no de palabras. Ambos aparecen en primera persona una sola vez, son los únicos personajes que no se repiten en la yuxtaposición significativa de la sucesión de monólogos, pero su significado y relevancia en el desarrollo de la acción y el punto de vista en el plano ideológico es determinante. Su discurso directo es breve, pero su dimensión ideológico es concluyente, la presencia latente en todos los personajes y en la acción lo convierte en personaje protagonista. Así, el punto de vista de Jewel es un punto de vista referido, indirecto, en tercera persona, es un personaje ya evaluado en su presentación por los otros personajes, es un personaje sin voz propia, un personaje acallado, silenciado, unapersonaje silente casi censurado, pero nunca ausente, lo conocemos por sus acciones. Addie y Jewel son personajes controvertidos que no creen en la palabra.

Estos personajes silentes son los que más tienen que decir, son los más significativos en la yuxtaposición de los puntos de vista en el plano ideológico y, sin embargo, están casi ausentes en la distribución de las voces en la obra, son personajes principalmente referidos, privados de la palabra intencionadamente por el autor. Su silencio expresa la desconfianza en la palabra y reproducen significativamente la incomunicación a través de la ausencia de su palabra directa, son personajes acallados, cuyo silencio representa su situación existencial que reproduce la relación conflictiva del material y la forma. En este mismo orden de cosas, las sucesivas intervenciones de

los diversos personajes en forma de monólogo y corriente de conciencia invariablemente indica también la soledad en la que viven en sus conciencias y su incapacidad para comunicarse, representan la entropía. En cambio, Jewel o Addie solo aparecen una vez: Jewel al principio y Addie hacia la mitad. Otro personaje con valor opositivo es Vardaman, el punto de vista de un niño.

En esta obra los personajes incidentales, así como los periféricos a la acción, y los referidos a la acción aportan el valor de la yuxtaposición ideológica que compone el significado estético. *Mientras agonizo* es una obra muy compleja desde la perspectiva del personaje tanto en términos de categoría narrativa como en relación al conocimiento de la condición humana y su posición de desconcierto (y alienación) con respecto al mundo, cuya corrupción se desarrolla paralelamente a la corrupción del mundo. La riqueza de este elenco de personajes manifiesta un profundo interés y conocimiento de la naturaleza humana y posee una gran capacidad significativa en términos de relaciones humanas.

Uspensky insiste en la dificultad del estudio de la manifestación del punto de vista evaluativo desde presupuestos formales en el nivel ideológico. Del mismo modo, tampoco se puede simplificar la manifestación del punto de vista a presupuestos estilísticos, como lo demuestra por ejemplo la diversidad de puntos de vista en la obra de Dostoievski, cuyos discursos sin embargo son muy homogéneos en el nivel

fraseológico<sup>250</sup>. Esta situación es análoga a la planteada por las relaciones del contenido, el material y la forma y el plano del contenido y la expresión.

“Although it is common for the ideological point of view to be expressed through the use of certain speech (stylistic) characteristics (that is, by phraseological means), the ideological point of view cannot be reduced to characterizations of this kind”, (*ibíd.*, pág. 13).

Las relaciones entre el plano ideológico y el plano fraseológico en la distinción un poco forzada de Uspensky son muy controvertidas (quizá la amplitud de su proyecto aplicado a las artes en general sea la causa por la que separa los materiales, aun cuando tal separación pueda parecer una aberración), tal como ya señalamos a propósito de la resistencia de Pozuelo Yvancos, para quien tal separación es completamente forzada y cuyo grado de arbitrariedad y abstracción, por otra parte, admite el propio Uspensky. No obstante, y, por este mismo motivo, para nuestro análisis seguimos el modelo propuesto por Uspensky de los diferentes planos con reservas y adaptándolo a nuestras necesidades, precisamente por esta controversia que ofrece una “casilla vacía” en relación a nuestro objeto de estudio. Después de

---

<sup>250</sup> “Some scholars who dispute the theories of Bakhtin which assert the polyphonic character of Dostoevsky’s work, have proposed that the work of Dostoevsky is ‘strikingly uniform’. The very possibility of such differences of opinion is a result of the fact that scholars have examined the problem of point of view (that is, the compositional structure of the work) in its various aspects. Generally speaking, the occurrence of different ideological points of view in Dostoevsky’s works is unquestionable, as Bakhtin has convincingly shown; however, this diversity of ideological positions is almost never reflected in phraseological characteristics. Dostoevsky’s characters (as critics have often pointed out) all speak in a uniform manner; they all speak for the most part the same language as the author himself or the narrator. When the differences in ideological points of view are expressed by phraseological means, we must concern ourselves with the relationship between the two levels, ideological and phraseological” (*ibíd.*, pág. 15).

todo, como señala también Pozuelo<sup>251</sup>: “El llamado por Uspensky nivel ideológico abre la focalización a dimensiones enormemente interesantes en tanto supone que toda posición es así mismo un valor, una concepción del mundo, una ideología”.

Uspensky considera que las diferentes características fraseológicas que expresan el punto de vista pueden cumplir dos funciones<sup>252</sup>: una referida al punto de vista del personaje o el autor, definido por el análisis estilístico de su discurso, es decir, por la expresión de una posición ideológica concreta (punto de vista) a través de características fraseológicas o, la otra, puede indicar concretamente a quien pertenece el punto de vista que el autor adopta en la narración, en cuyo caso tratamos con el plano fraseológico propiamente, es decir, con la expresión de los puntos de vista fraseológicos (este caso es exclusivo de la literatura con respecto a otras artes).

Algunas consideraciones a este respecto de la funciones de las características fraseológicas se vinculan con la especificidad estética en relación al análisis estético propuesto por Bajtín: el reconocimiento de la especificidad estética es previo al análisis de la realidad cognitiva del lenguaje y la organización compositiva del material y constituye la arquitectura del objeto estético con la que el plano ideológico de Uspensky está emparentada. En relación al material, el plano ideológico se manifiesta frecuentemente a través de características fraseológicas, pero el punto de vista ideológico no puede ser reducido a estas características, como señala Uspensky. En

---

<sup>251</sup> Pozuelo Yvancos, óp. cit., pág. 246.

<sup>252</sup> “For example, the use of quasi-direct speech (in the authorial text) may indicate quite definitely the author’s use of the point of view of a certain character. In the first instance of this particular phenomenon, we are talking about the level of ideological evaluation, in other words the expression of a definite position (point of view) by means of phraseological characteristics. In the second case, we are dealing with the phraseological plane, and with the expression of phraseological points of view [...] With the aid of speech characteristics (and, in particular, stylistic characteristic) the author may refer to a more or less concrete individual or social position. But he may also use speech characteristics to refer to some ideological positions or world view”, (Uspensky, óp. cit., pág. 15-6).

conclusión, no se debe confundir entre características fraseológicas y plano fraseológico.

De este modo, en unos casos el análisis textual “intuitivo” del plano ideológico (Uspenski) será más productivo y elocuente y en otros casos el análisis estrictamente fraseológico, plano fraseológico. Ambos planos se complementan y están interrelacionados en relación a la forma artística del objeto estético como vimos en Bajtín y reproducen en gran medida la correlación contenido-forma en relación al material. La aceptación con fines prácticos de la conveniencia de una separación artificial entre planos desde el punto de vista composicional es puramente analítica: el plano ideológico se orienta al referente, donde además confluye con otras artes, y el plano fraseológico se orienta al lenguaje y el discurso.

El propio Uspensky menciona un “análisis especial” que no explica para referirse al plano ideológico debido a su carácter intuitivo. En este caso, en primer lugar habría que preguntarse por el origen de la intuición y el especial modo de la misma de procesar la información que recibe del mundo, con la experiencia y la relación emocional que reevalúa y reorganiza el material de un modo individual y universal. La literatura moderna tiende a incitar a la participación del lector no solo para subvertir modelos clásicos de narración, sino apelando a la complicidad y confiando en la intuición del significado estético de un lector activo (empatía). Así, el plano ideológico se relaciona con la estructura profunda, la focalización y el plano del contenido y el plano fraseológico con la estructura superficial y el plano de la expresión. La distribución del punto de vista determina el punto de vista ideológico adoptado por el autor (posición autorial).

Del análisis intuitivo del plano ideológico se desprende que las diferentes relaciones ideológicas producto de la yuxtaposición de los múltiples puntos de vista de los personajes generan la abstracción ideológica que relaciona el significado estético y la construcción significativa. La consideración del plano ideológico como punto de partida del análisis de la composición se relaciona con la especificidad estética.

Con respecto al plano fraseológico<sup>253</sup> en la manifestación de los diferentes puntos de vista (el plano de las características discursivas), Uspensky considera que es quizá el único plano de la obra en el que se pueden detectar cambios en la posición autorial. La descripción de los acontecimientos desde diferentes puntos de vista y relaciones con respecto al mismo "coinciden, se intersectan y se complementan entre sí en formas específicas", tal es el caso del cambio en el discurso autorial expresado a través de los discursos ajenos y la elección de la posición<sup>254</sup>.

El aspecto que nos interesa destacar desde esta perspectiva metodológica es la organización sintáctica como portadora de la manifestación del punto de vista, la perspectiva funcional de la oración, es decir, el *tema (dado)* y *rema (nuevo)* de la sintaxis funcional: "The shift from one point of view to another is a common phenomenon within authorial narration". A su vez, el caso más básico de discurso

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, pág. 17-ss.

<sup>254</sup> "As a simple example of possibilities in the choice of positions, let us assume that a narration has begun. A character has been described (apparently from the point of view of an observer); he is in a room, and the author wants to say that the character's wife, Natasha, is now entering the room. The author may say: a. Entered Natasha, his wife (outside observer); b. Entered Natasha (narrated monologue, or phraseological point of view of the husband); c. Natasha entered (Natasha's own internal point of view)" (*ibid.*, pág. 18).

Nota: los parentesis son nuestros.



autorial es el punto de vista único que no tiene por qué ser (fraseológicamente) necesariamente el del autor; puede tratarse de un estilo indirecto donde autor y narrador no coinciden. De este modo, se puede clasificar la narración realizada por un participante ajeno a la acción en oposición a la concurrencia del punto de vista fraseológico del autor (narrador) con el de algún participante (en primera o tercera persona). Para Uspensky, es determinante establecer las similitudes estructurales entre el texto artístico y el discurso cotidiano.

Un aspecto interesante del estudio de Uspensky con respecto a los cambios en la posición del autor en el nivel fraseológico tiene relación con el *naming* o acto de nombrar en las formas del estilo directo; las formas de nombrar obedecen a una función estilística relacionada con la actitud hacia la persona referida que permite detectar cambios a través de las diferencias en la actitud. Además, los puntos de vista de dos personas diferentes pueden aparecer yuxtapuestos en una misma oración.

De este modo, en la narración autorial un personaje puede aparecer nombrado de varias maneras, indicando un cambio en la posición autorial, que le permite asumir los puntos de vista de los diferentes participantes en la acción<sup>255</sup>.

A este respecto, Uspensky expone el caso de la evaluación y las diferencias en el tratamiento de Napoleón en *Guerra y Paz* como ejemplo de la dimensión del patrón compositivo que representa en la organización de la obra. Estos cambios en la posición autorial son funcionales en la novela: los cambios en las apelaciones reflejan el cambio

---

<sup>255</sup> "The author's attitude toward his hero is manifested primarily in his way of naming the hero [...] and changes in the hero are marked by changes in the author's way of naming him [...] Difference in attitude" (*Ibíd.*, pág. 25).

gradual correspondiente en la actitud de la sociedad rusa hacia Napoleón (Buonaparte, Bonaparte, Napoleón, emperador...).

Para Uspensky, las diferentes formas de reproducir el discurso ajeno, en tanto que mecanismo básico de manifestación del punto de vista en el nivel fraseológico, se plantea en términos de reelaboración, de “contaminación” del discurso, de influencia de un discurso sobre otro (opone el discurso autorial al discurso ajeno) y señala en particular el problema del discurso cuasi-indirecto<sup>256</sup>.

La influencia del discurso ajeno en el discurso autorial presenta varias posibilidades relacionadas con el grado de integración de los puntos de vista. De entre ellos, el más evidente es el discurso indirecto propiamente y, a continuación, el discurso semidirecto o síntesis del discurso directo e indirecto, que puede darse en toda la obra o en una oración compuesta (en cuyo caso cada uno mantiene su rasgo gramatical, reconocible a través de la trasposición, bien en discurso directo poniendo comillas y omitiendo conjunciones, o bien en discurso indirecto, coordinando todas las formas gramaticales). En la combinación de puntos de vista en la oración simple, por otra parte, se produce una integración interna de los dos puntos de vista e, incluso, por último, se puede dar una máxima concentración de puntos de vista que se fusionan en una palabra.

En el monólogo narrado<sup>257</sup> se da el caso contrario: la influencia del discurso autorial se manifiesta en el discurso del personaje como si el personaje “imitara” al

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, pág. 32-ss.

<sup>257</sup> *Ibid.*, pág. 41-ss.

autor a diferencia de los casos previos en que hemos visto cómo el discurso autorial reproducía el discurso del personaje. La “reelaboración autorial” del discurso del otro resulta más evidente en unos casos que en otros: unas veces el autor imita las maneras de su personaje, otras veces se refiere al mismo en tercera persona. La sintaxis subraya dicha identificación del autor y su personaje y, en este caso, la sustitución del pronombre de primera persona es funcionalmente análoga al entrecomillado, que como en el caso anterior, pasa a discurso directo. Esta sustitución no siempre es suficiente para transponer el discurso autorial, que puede estar “teñido” por la reelaboración y la entonación del autor. El monólogo narrado, que formalmente puede presentarse en tercera persona o en primera persona, normalmente contiene más huellas del *reworking* del autor, el estilo de su discurso, como un “editor”, que del discurso directo del personaje<sup>258</sup>.

Este aspecto presenta gran interés precisamente porque pone de manifiesto cómo se “transponen” los discursos, cómo trascienden el plano fraseológico hacia un nivel referencial de mayor alcance significativo-ideológico. Esta virtualidad del nivel fraseológico de subvertir sus límites expresivos hacia un referente potencial es una característica que expone la subordinación del material al sistema referencial del plano ideológico; puede llevarse a cabo a través de las relaciones significativas de la

---

<sup>258</sup> “The differences between the two modes may be interpreted as follows: direct discourse (dialogue) of a character represents an objective fact which is heard by the author, who assumes the position of a reporter faithfully recording what he hears; narrated monologue, on the other hand, reflects thoughts and meditations of the hero, and here the author concentrates on their essence, and not on their form. [...] In cases like this, point of view may be attributed to a character not so much by the phraseological particularities of the expression as by the interpretation of the character’s consciousness. Nevertheless, it seems convenient to classify these cases as expressions of point of view on the phraseological plane by arguing –as did V.N. Voloshinov– that they derive from a potential internal monologue (carried out in the character’s own voice), which is then translated into authorial speech” (*ibid.*, pág. 43).

yuxtaposición ideológica como en la obra que nos ocupa. Así, la “edición” manifiesta la reevaluación autorial, la interpretación con grandes comillas, que es sustituible por otras formas discursivas.

Sin embargo, la influencia del discurso autorial es más evidente en el discurso directo<sup>259</sup> del personaje (“discurso directo sustituido”, hablar desde la posición de otro de Voloshinov). Los cambios en el grado de influencia en el estilo indirecto es indicativo de un cambio en la posición autorial (punto de vista). Uspensky ofrece algunos ejemplos de esta reelaboración autorial del discurso directo en *Guerra y Paz* que se yuxtapone paradójicamente a la escrupulosa transmisión del discurso indirecto de sus personajes en otros pasajes como manifestación del cambio en el punto de vista.

En la reproducción de discursos “irregulares” de los personajes son relevantes y significativas las dos posiciones, las dos distancias, que puede adoptar el autor frente a un mismo fenómeno. En unos casos marca la distancia entre el personaje que habla y el observador que describe: manifiesta la extrañeza del observador frente al discurso extranjero del hablante y marca de este modo la no-concurrencia o disociación entre ambos (mediante la reproducción de dicha habla). En este caso, el autor adopta una actitud y un punto de vista de observador externo reproduciendo las particularidades de tal personaje. Por el contrario, cuando el autor reproduce de forma neutral fraseológicamente el discurso del personaje (“translates the idiosyncratic features”), el punto de vista fraseológico se concentra en la “esencia” (en el qué, más que en el

---

<sup>259</sup> *Ibíd.*, pág. 45.

cómo) más que en la forma. El mejor ejemplo de este caso de punto de vista interno lo representa el monólogo narrado. Así, los polos de esta gradación en la manifestación de los puntos de vista en el nivel fraseológico representan la reproducción fiel de las especificidades del discurso de los personajes (máxima diferenciación) y, por otra parte, el monólogo narrado (mínima diferenciación y máxima concurrencia): “Cuanta menos diferencia existe entre la fraseología del lo descrito (el personaje) y la descripción (autor o narrador), más cerca están sus puntos de vista fraseológicos”<sup>260</sup>.

Las características discursivas de un personaje a menudo son representadas por el autor al comienzo para familiarizar al lector con el estilo del personaje y sus peculiaridades y sirven para interiorizar en el lector la relación con dicho personaje desde la representación de un punto de vista externo al mismo que podemos relacionar con el concepto lotmaniano de automatización. Sin embargo, frecuentemente dicha representación de las características se van relajando en el transcurso de la narración debido precisamente a la interiorización del personaje en el lector. De esta manera, el personaje en primera instancia aparece presentado desde un punto de vista externo y a medida que evoluciona la evaluación y sus particularidades ya se han interiorizado en el lector, el punto de vista externo se puede reemplazar por un punto de vista interno que cambia el foco de atención de las características expresivas a la esencia ideológica. Estas posiciones pueden alternarse en la narración o pueden combinarse sintéticamente y manifestarse casi simultáneamente en el discurso del personaje, “en este caso, el punto de vista del que

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, pág. 52.

describe (el autor) pierde toda determinación y se vuelve irreal”. En otros casos se presenta una yuxtaposición en lugar de una síntesis.

La potencialidad de este planteamiento en relación al fenómeno ideológico y a la función significativa de la ideología es de suma oportunidad. La consideración del punto de vista dinámico como posibilidad discursivo-compositiva característica del texto narrativo puede constituir una yuxtaposición de puntos de vista en el plano ideológico de una o más voces e incluso una yuxtaposición interna, si la evolución se produce en el interior del personaje. Dicha evolución en el punto de vista del personaje en el transcurso de la narración puede derivar en una escisión del mismo a través de un alejamiento progresivo (escisión progresiva, alejamiento).

Pensemos en este caso en y el discurso de Darl. La evolución de este personaje pasa de ser interna, monólogo narrado, a ser distante y ausente: el personaje se va perdiendo cada vez más hasta que ya no queda nada de él, solo la voz autorial. Este desarrollo del personaje es paralelo a su deterioro ideológico y personal y el punto de vista pasa de interno a externo (ausente), reproduciendo así la alienación del personaje. En Artemio Cruz, este punto de vista ideológico se manifiesta en tres niveles fraseológicos paralelos y en ese sentido yuxtapuestos estrictamente. Sin embargo los tres puntos de vista pertenecen a un mismo personaje, cuya escisión responde a tres modelos de concurrencia, pero cuya síntesis es inviable, no puede haber convergencia ni tampoco esperanza: los tres niveles son homogéneos y la yuxtaposición es pura, sin relación de subordinación, coordinación u oposición, son niveles paralelos.

El estudio del punto de vista en el plano espacio-temporal<sup>261</sup> de Uspensky, como todo su estudio sobre la composición, no se circunscribe exclusivamente al ámbito de la literatura y plantea el concepto de perspectiva desde su concepción general de sistema de representación a través de técnicas artísticas entre las cuales busca analogías. En el caso que nos interesa, el “punto de referencia”, la “orientación clave”, representa la posición de la persona que conduce la descripción, el autor y las relaciones verbales que establece. La posición del narrador puede aparecer definida, en otros casos puede concurrir con la posición del personaje y, de este modo, el estudio de la concurrencia o no de los mismos representa la base de su análisis.

Frecuentemente el narrador aparece asociado al personaje y comparte su posición espacial temporalmente o durante toda la narración. El autor puede fundirse con el personaje, con su sistema perceptual, asumiendo de este modo su punto de vista, su sistema ideológico y su subjetividad en todos los planos de la composición. En otros casos, el autor acompaña al personaje pero no se funde con él y la descripción autorial no se limita a la subjetividad del personaje, sino que es “suprapersonal”, es decir, comparten posición en el plano espacial, pero divergen en el sistema perceptual y en el punto de vista de los demás planos. En ocasiones, la posición espacial del narrador está definida solo relativamente y puede aparecer vinculada no a un único personaje sino a un grupo de personajes que le proporciona la flexibilidad de cambiar de posición en función de sus intereses.

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, pág. 57-ss.

Por otra parte, la no concurrencia de la posición espacial de autor y personaje puede manifestarse de diversas formas: en la descripción secuencial, el movimiento del punto de vista es parecido al movimiento de cámara, a modo de mirada del autor, como “personaje invisible” cuya posición espacial puede ser diversa y pasa de un personaje a otro produciendo una ilusión de movimiento y generando una escena compuesta (también se puede dar el caso de que esta escena aparezca distorsionada en el caso de un observador en movimiento, de un “foco en movimiento”<sup>262</sup>).

Otra posible posición del punto de vista espacial para describir una escena concreta desde un ángulo muy general es la “vista de pájaro”<sup>263</sup>. Esta técnica se eleva sobre la acción y aparece frecuentemente al principio o al final de una escena o narración y es especialmente indicada para escenas en las que hay multitud de personajes: como vista sumaria general previa a una descripción más minuciosa de los personajes en campos visuales más pequeños. A menudo esta técnica se utiliza al comienzo y al final desde un punto de vista impersonal y se constituye de este modo además en marco. Otra técnica donde no concurren los puntos de vista espaciales del autor y el personaje es la “escena silente”, donde la distancia del observador de la acción le impide oír a los personajes y da lugar a una “descripción pantomímica” del comportamiento de los mismos.

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, pág. 63.

<sup>263</sup> Esta técnica también se utiliza en el cine. Resulta llamativa la relativa ausencia de las comparaciones con el montaje cinematográfico en el trabajo comparativo de la composición en las artes de Uspensky – que sí encontramos sucintamente en Lotman- aunque si encontramos terminología afín (secuencia, doble exposición, vista de pájaro, cámara...). Tampoco podemos ocuparnos profundamente en este trabajo de tan sugerente línea de investigación, que dejamos, sin embargo, para mejor ocasión. Solo mencionamos superficialmente las analogías de las dos artes más narrativas. Las referencias de Uspensky son pictóricas y también su planteamiento de la comprensión del espacio, del concepto de espacio en sentido dimensional. La concepción y la consideración del espacio y el tiempo puede ser comprendida desde diferentes sentidos como señala A. Garrido Domínguez (1996).



La posición temporal del observador puede ser definida cronológicamente desde el punto de vista de un personaje (coincidiendo el tiempo autorial con un tiempo subjetivo de los eventos perteneciente a un personaje concreto) o desde el esquema propio del tiempo del autor. El narrador puede cambiar su posición por la de un personaje, luego otro, o puede usar su propio tiempo autorial el cual puede no coincidir con el tiempo individual de ningún personaje.

Las diferentes combinaciones de las posiciones temporales de los personajes y del tiempo autorial determina el grado de complejidad de la estructura composicional de la obra y la multiplicidad de puntos de vista. La combinación de puntos de vista temporales múltiple puede manifestarse a través de diversos medios y combinaciones: el narrador puede cambiar su posición secuencialmente, describiendo los hechos desde un punto de de vista y después otro y estos puntos de vista pueden pertenecer a varios personajes o a él mismo. Los diferentes puntos de vista también se pueden solapar en un mismo evento y diferentes posiciones temporales o el narrador puede seguir un estricto orden secuencial. Sin embargo, otras combinaciones sugieren una estructura ideológica más compleja: un mismo evento puede ser descrito simultáneamente desde varias posiciones temporales, en cuyo caso no se trata de una yuxtaposición sino de una síntesis o fusión de puntos de vista a modo de “doble exposición”.

## 5. Relaciones humanas, relaciones ideológicas

La base comparativa del análisis ideológico de nuestras tres obras se fundamenta en la equivalencia semántica desde el punto de vista ideológico en el entorno del contenido que establece la intuición estética y la competencia lectora. De este modo, dicha equivalencia señala la contingencia sintáctico-compositiva de la forma: *As I lay dying: La muerte de Iván Ilich y Artemio Cruz*.

La contundencia temático-argumental determina el carácter universal del filosofema que orienta la forma arquitectónica en base a la cual se establece la estructura ideológica y su relación con la realización estética individual en el plano ideológico y la relación semántico-sintáctica de la misma.

El tema central de *La muerte de Iván Ilich* (1886), *As I lay Dying* (1930), y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) manifiesta la relación de conflicto del sujeto (subjetividad) en el mundo a causa de los condicionamientos socioculturales que determinan e inhiben la individualidad y hacen del sujeto un producto (cosificado, alienado) puramente social.

Los sistemas sociales de codificación dóxico-ideológica con fines de dominación transfieren la función dóxica al sistema de la comunicación social (dimensión pragmática) que de esta manera se instituye en el lenguaje del mundo, en tanto que

código, sobre el cual se edifican no solo las relaciones humanas sino las relaciones con uno mismo, con la constitución de la conciencia del yo: la transposición del sistema de codificación social, es decir, del código socioideológico, representa la medida de todas las cosas, el parámetro de referencia que determina y condiciona las relaciones humanas.

De este modo, la constitución ideológica de la conciencia se codifica de forma impostada obedeciendo a intereses que no son propios a su naturaleza y que a menudo tampoco sirven al bien común, sino a la dominación y el control social. Esta situación produce una situación de conflicto e incomunicación en los seres humanos que a su vez desarrollan estrategias de dominación y de disimulo en las cuales se constituyen y tienen lugar la totalidad de las relaciones humanas.

La degradación axiológica humana y la alienación son el producto de la transposición del sistema social de codificación, de la constitución ideológica de carácter dóxico, que pervierte las estructuras sociales en aras de dominación, cuya estrategia se transfiere a las relaciones humanas con el mundo en tanto que imagen del mismo: la función significativa de la ideología se desarrolla en su vertiente perniciosa o “maléfica” como diría Ricoeur.

La ideología representa la forma de interpretar y relacionarse con el mundo y el “proceso intenso” que constituye la vida para el individuo. Esta relación ideológica individual con el mundo es en primer lugar interpretativa, es decir, crítico-valorativa y, por tanto, se orienta hacia la subversión ética de la distorsión ideológica de la autoridad y la dominación social. La representación estético-literaria es una representación estético-ideológica que se orienta a la subversión crítico-significativa

de la distorsión a través de su propio código estético-literario. Dicho código se realiza a partir de la particular ordenación significativa (semántico-sintáctica) de los elementos de que dispone a través de la función significativa de la ideología: la distorsión tiene lugar en el código, no en la función, y, por consiguiente, el código literario posee la capacidad de restaurar la función significativa y la verdad. La distorsión es científica, no sustancial. La representación estética se orienta a la restitución deontológica. Hermenéutica, estética y ética se relacionan a través de la valoración crítica.

La equivalencia semántica y la contingencia sintáctica representan los principales recursos de ideologización del código literario. La equivalencia semántica señala la relación con el filosofema, la forma arquitectónica, y la unidad semántica de los universales que se transfieren a la creación literaria en el proceso de semantización de los elementos constructivos. La yuxtaposición significativa de estos elementos apunta a la contingencia sintáctica individual compositiva que realizan la forma estética. La vinculación de la hermenéutica y la estética es análoga a la vinculación de la universalidad y la individualidad. Los aspectos temáticos y argumentales del contenido se relacionan con los conceptos de filosofema y motivema respectivamente.

En nuestras tres obras el desarrollo argumental difiere en el tratamiento de las técnicas constructivo-compositivas que realizan la estructura ideológica, y se convierten de este modo en las principales portadoras del punto de vista y la individualidad estética, especialmente en *La muerte de Iván Ilich* y *La muerte de Artemio Cruz* donde el tema y el argumento son en gran medida parecidos y

manifiestan más directamente su relación, la relación del filosofema y el motivema, en el plano del contenido.

La equivalencia semántica establece el campo semántico (supracampo) sobre el cual se establecen, se semantizan, se ideologizan, las relaciones sintáctico-ideológicas del texto. En el caso de Iván Ilich y Artemio Cruz la convergencia más significativa tiene lugar en el nivel de las contingencias sintácticas de estas relaciones ideológicas que representan la especificidad artística del punto de vista en relación al contenido.

El aislamiento de los personajes en la conciencia reproduce la soledad del individuo y su situación de incomunicación (la conciencia escindida), pero también señala el único lugar posible desde donde subvertir y trascender la distorsión sistémica del código que condiciona y modeliza la concepción del mundo y el horizonte de expectativas. El aislamiento del personaje sugiere un proceso de conocimiento semejante al propuesto por la teoría del psicoanálisis donde la determinación del conocimiento implica la aprehensión del material inconsciente, pero manifiesta también –y, sobre todo– un posicionamiento que expresa la desconfianza en las estructuras sociales y la superación del grupo: el aislamiento demanda la responsabilidad del yo que no debe delegar en el grupo, las estructuras sociales o la institucionalización de las mismas, sino que debe tener lugar en el interior de la conciencia del sujeto.

La recurrencia de la representación artística del conflicto del ser humano en el mundo constata la escisión histórica en la configuración del sujeto y la pertinencia y permanente vigencia de los temas y los argumentos como se extrae del análisis diacrónico de los mismos en nuestras obras.

La concurrencia de las obras en los modos de representación es también muy demostrativa e indica la dirección de la elaboración genérica de la codificación de los mismos en la conciencia. La equivalencia se da no solo en el núcleo semántico deducido del desarrollo argumental, que se puede justificar por los condicionamientos impuestos por el tema principal, sino en el nivel de las catálisis, lo cual resulta especialmente significativo y señala la relación con los géneros de representación que modelizan la conciencia.

La sistematicidad tipológica que muestra esta representación argumental y el tratamiento de los referentes está en gran medida condicionada por la trascendencia de los temas -como señala Lotman en relación a la “especial representación” de todo lo referente al ser humano- y el carácter modelizador que ejerce la cultura en las formas de representación y en la elección de los temas y los argumentos.

El acontecimiento desencadenante de este aislamiento representado en la interiorización de los personajes, forzado por la enfermedad y la agonía, enfrenta a los personajes consigo mismos e induce la confesión de los mismos y la toma de conciencia. La funcionalidad argumental de los personajes reproduce la situación del ser humano en el mundo: la entropía reduce al personaje a un estereotipo social que solo puede superar a través del conocimiento de sí mismo a partir de la distinción fundamental entre verdad y *doxa*.

El pensamiento estetizante se orienta al (re)establecimiento de esta diferenciación a través de la función significativa, ideologizando significativamente la relación semántico-sintáctica de los elementos que se sistematizan en una nueva construcción individual estético-ideológica.

La obra estética reproduce la situación de entropía en la que se encuentra el ser humano en el mundo que, solo a través de la percepción de la progresiva sistematicidad significativa de los elementos, establece el núcleo semántico del contenido que determina la jerarquía textual en la distribución y la relevancia significativa de los mismos y designa la relación de las sucesivas catálisis con el núcleo ideológico. La sistematicidad de los elementos se percibe antes que su significado como se deduce del estudio de la yuxtaposición y la paradigmática textual. La sistematicidad de estos elementos, construida por recurrencia, designa la relevancia de los mismos en la jerarquía textual, en la construcción del significado, trascendiendo de este modo la flexibilidad del lenguaje.

La introspección de los personajes, que también tratan de encontrar una estructura integradora para su sistema ideológico, es paralela a la construcción del sentido de las obras. El proceso de concienciación del personaje, el conocimiento de su yo inhibido, reconstruye una jerarquía de acontecimientos significativos de la vida: el personaje necesita organizar la información en su conciencia y determinar qué cuestiones de la vida tienen carácter central (núcleo) y cuáles secundarias, contingentes (catálisis). El carácter del personaje, afirma Lotman, se encuentra en función directa al nivel de entropía textual, como se aprecia en los personajes más relevantes y controvertidos de la literatura moderna demasiado ensimismados casi siempre por el desencuentro conflictivo entre su dimensión social y su dimensión individual.

Las técnicas narrativas, además de manifestar la relación teleológica de las formas compositivas y las formas arquitectónicas en la realización estética, descodifican (deconstruyen) un momento ideológico con el que dialogan no solo para constituirse por analogía y comprenderse en la entropía que representa el mundo y construir su propia conclusividad ideológica, sino para subvertir la “imagen falsa” del mundo que se presenta extraña, como una interferencia en la comunicación, y restituir la comunicación verdadera a través del código literario y la función significativa de la ideología. Intentan restablecer la comunicación a través de una disposición particular del material disponible y manifiestan también, de alguna manera, el fracaso de la estructura narrativa tradicional, que transgreden a través de la desorganización de los elementos para manifestar que la “identidad narrativa” es un momento anterior a la narración en sí. El aislamiento del contenido ideológico y la yuxtaposición de elementos compositivos determinan la estructura ideológica individual subjetiva.

Los protagonistas yacen en su lecho de muerte -en su ataúd en el caso de Addie- y, semiinconscientes, en un estado de agonía, perciben medio en sueños la realidad que se mezcla con el curso de sus pensamientos que luchan entre sí para definirse, luchan contra la entropía en busca de la verdad –en el caso de Addie la entropía del mundo y de los pensamientos se representa en la sucesión de monólogos de los diferentes personajes entre los cuales no hay diálogo directo. Reproducen intencionadamente un nivel de conciencia donde todos los elementos aparecen equiparados para construir el sentido profundo: el pasado, el presente, la muerte, la vida, buscan la manera de acceder a su alma, a su *tú*. Sienten la necesidad de buscar el sentido de la vida en el interior de su conciencia, allí donde se producen las relaciones extratextuales, donde



tiene lugar la modelización secundaria, donde se encuentra el significado, donde el ser humano se constituye a través de su propio conocimiento.

En Iván Ilich el aislamiento del personaje se construye en el nivel argumental y en Artemio Cruz a través de la escisión técnica de la conciencia; en ambos casos la enfermedad se equipara con la enfermedad de la condición humana y conduce a una toma de conciencia dolorosamente redentora.

En Faulkner los personajes son múltiples y están todos ellos aislados en su conciencia y la enfermedad de Darl hace el camino inverso: de la clarividencia y la bondad del personaje, a la degradación final del mismo. En esta obra el tratamiento de los personajes ofrece una panorámica más diversa y sus personajes son abandonados en sus conciencias, desnudos a las fuerzas de la naturaleza contra las cuales son impotentes del mismo modo que el ser humano es impotente frente a los imponderables de la realidad de las estructuras sociales del mundo ante las cuales desarrollan estrategias de supervivencia y egoísmo.

Todos los personajes manifiestan la frustración y la imposibilidad de comunicarse. En el caso de Faulkner, las bajas pasiones de la naturaleza humana no ofrecen esperanza de superación del ser humano como especie. La ideologización de la obra se manifiesta principalmente en la categoría de personaje en los tres casos.

Otra categoría narrativa marcadamente ideologizada la representa la narración del contexto socio-cultural y espacio-temporal. El espacio aporta conclusividad a la narración: tanto el espacio rural constrictivo como la carrera de egos del espacio

urbano inhiben y alienan la individualidad del sujeto y manifiestan la invariabilidad del fracaso de la comunicación distorsionada.

Los personajes comparten el sentimiento de angustia que impone el contexto, están fuertemente condicionados por el entorno socio-cultural, a imagen del cual se configura el mundo del sujeto: todos los puntos de vista mantienen cierta homogeneidad precisamente a causa de este inexorable determinismo contextual.

El determinismo social del espacio condiciona las relaciones de los personajes en su dimensión social, como integrantes de una pequeña sociedad rural o una gran sociedad burguesa, pero, sobre todo, en la relación consigo mismos. El individuo vive alienado inhibiendo la subjetividad donde tiene lugar la relación de conflicto. Asistimos a la degradación casi siempre de los personajes y sus relaciones en un contexto que asiste indiferente al destino de los mismos. La indolencia e inmutabilidad del contexto es análoga a la infranqueable soledad de los personajes. El contexto iguala y “cosifica” los personajes. La claustrofobia que experimentan los personajes en su conciencia es correlativa a la claustrofobia contextual.

La modernidad de las formas narrativas de las tres obras manifiesta la capacidad significativa de la función ideológica para subvertir formas hipostasiadas y generar otras nuevas que señala asimismo la virtualidad de la narratividad y la intelección en la conclusividad ideológica de la composición. Esto no le resta ni le suma ningún valor a la obra, sino que demuestra cómo la ideología es siempre dinámica y se resiste a la sistematización de las formas únicas, se resiste a ser absorbida, se cuestiona a sí misma cuestionando sus propios fundamentos y se subvierte en busca

de una significación propia manifestando así su resistencia y su posicionamiento frente a los sistemas significante-ideológicos ya monologizados e hipostasiados: la función significativa de la ideología se resiste a la absorción monológica y alienante de los procesos socio-culturales.

De esta manera, la función ideológica, el principio significante, reivindica su naturaleza específica: el poder y el derecho de significar. Ejemplos de este tipo los encontramos en la literatura y en la totalidad de los fenómenos ideológicos. La dimensión generativa y positiva de la ideología, como generadora de nuevos significados, posibilita no solo la superación del material sino la subversión de las formas monológicas que excluyen el diálogo y enajenan las conciencias. El pensamiento estetizante se dirige a la subversión de la distorsión ideológica y el restablecimiento de los valores axiológicos de las relaciones humana.

La conciencia aislada de todos nuestros personajes, enferma y alienada, es una conciencia en conflicto a causa de una vida robada por la dimensión social que ha absorbido su individualidad provocando una situación de incomunicación y soledad. Son personajes solos, llevados al máximo de su soledad, aislados por el autor para proporcionar una situación existencial límite donde el mundo no suene más que para explicar la relación artificial de su dimensión social que nada le ha aportado.

La trasposición de la distorsión sistematizada de la constitución del código social al entorno de las relaciones humanas provoca la degradación y el fracaso de las mismas y constituye el tema más penetrante y profundo de la representación literaria. En las tres obras la familia ocupa un lugar central que manifiesta la institucionalización de las relaciones humanas.

La representación estética de la situación del ser humano en el mundo, al cual la realidad le viene dada sin mediación, modeliza la relación que mantiene con la constitución de su propia subjetividad, objetivando así conflictivamente la conciencia del sujeto. La interpretación responsivo-valorativa reelabora el “texto” del mundo significativamente generando un código secundario de significación que realiza la forma estética y da cuenta de la relación hermenéutica-ética-estética de la creación literaria.

La ideología entendida en términos de *falsa conciencia*, justificadora de los fenómenos de dominación y autoridad, sustituye la imagen por la función y distorsiona la comunicación humana que toma el código impostado por lo real: toma la función distorsionadora de la ideología por la función significativa. Este código manipulado con fines de dominación trasfiere las características de la misma a las relaciones humanas y a la conciencia individual, que, sin embargo, es potencialmente capaz de emanciparse y restaurar la función significativa a través de la crítica ideológica, la intelección narrativa y el pensamiento estetizante.

El aislamiento de un contenido representado estéticamente establece una relación valorativa con el mismo y es un fragmento que representa la vida. La realización estética de un contenido a través del material da cuenta de las diversas posibilidades compositivas del mismo fundamentada en el sentimiento y la intuición estética que señala de esta forma al filosofema subyacente.

Esta transformación de objeto ideológico a sujeto ideológico instaaura la identidad narrativa que libera la subjetividad y se relaciona significativamente con la realidad aislada. La unidad y la autosuficiencia de este aislamiento de la forma estética,

que se ha emancipado para relacionarse conclusivamente, subvierte la entropía y la hipóstasis ideológica del mundo y devuelve el poder de significar al individuo. La emancipación y la subversión ideológica a través de la función significativa constituyen el paso de objeto a sujeto que caracteriza la especificidad del pensamiento estetizante.

## Bibliografía

ABBAGNANO, N. (1961): *Diccionario de filosofía*. México (1995): FCE. *Dizionario di filosofia*. Turín.

ADORNO, T. W. (1967): *La ideología como lenguaje*. Versión española de Justo Pérez Corral. Madrid (1971): Taurus Ediciones. *Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Anthropos, nº 129 (1992): *"Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica"*. Barcelona (1992): Editorial Anthropos.

BAL, M. (1977): *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid (1985): Ediciones Cátedra.

БАЙТІН, М. М. (1963): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid (1979): FCE. *Проблемы поэтики Достоевского*

- (1965): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid (1987): Alianza Editorial. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*.
- (1975): *Teoría y estética de la novela*. Madrid (1989): Taurus. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazarra. *Художественная литература*

- (1979), *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México (1989): Siglo XXI. *Эстетика словесного творчества*.
- (1997): *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- (1981): *The Dialogic Imagination*. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press
- (1928): (Pavel N. Medvedev) *El método formal en los estudios literarios*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid (1994): Alianza Editorial

BARTHES, R. (1957): *Mitologías*. Madrid (2005): Siglo XXI. *Mythologies*. Éditions du Seuil.

- (1964): *Ensayos críticos*. Barcelona (1983): Seix Barral. Trad. Carlos Pujol. *Essais Critiques*. Éditions du Seuil.
- (1966): "Introducción al análisis estructural del relato" en *Análisis estructural del relato*. México (1988): Premiá. *L'analyse structurale du récit*. Éditions du Seuil.
- (1970): *S/Z*. Madrid (2001): Siglo XXI. Editions du Seuil.
- (1972): *El grado cero de la escritura*. México (1986): Siglo XXI. Trad. Nicolás Rosa. *Le degré zéro de l'écriture*. Editions du Seuil.
- (1973): *El placer del texto y Lección inaugural*. Madrid (2007): Siglo XXI. *Le plaisir du text. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*. Éditions du Seuil.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992): *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Editorial Cátedra.

- (1995): "Ideología y estética en el pensamiento de Bajtín", en *Bajtín y la literatura: Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*: UNED, 1994. Madrid: Visor Libros (págs. 53-66)
- (2002): *La imaginación literaria*. Montesinos

BENÍTEZ ANDRÉS, R. (2011): "El Compromiso con lo real. Artes, "dobles" y realidad desde la *theorein* de Clément Rosset" en *Umbrales filosóficos. Posicionamientos y perspectivas del pensamiento contemporáneo*. Edit.Um: Universidad de Murcia (págs. 281-303).

BERLIN, I. (1978): *Pensadores rusos*. Trad. Juan José Utrilla. México (1980): FCE. *Russian Thinkers*. Londres: The Hogarth Press.

BERNÁRDEZ, E. (1987): (compilador). *Lingüística del texto*. Madrid: Arco/Libros.

BOBES NAVES, M. C. (1993): *La novela*. Madrid Editorial Síntesis.

- (1991): *Comentario semiológico de textos narrativos*. Universidad de Oviedo.

BURGUERA, M. L. (2004): (Ed.) *Textos clásicos de teoría de la literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

CUESTA ABAD, J. M. (1991): *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*. Madrid: Visor literatura y debate crítico.

DE MAN, P. (1996): *La ideología estética*. Introducción de A. Warminski. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid (1998): Ediciones Cátedra, Teorema. *Aesthetic ideology*. University of Minnesota.

DERRIDA, J. (1967): *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona (1989): Editorial Anthropos. *L'Écriture et la Différence*. Paris (1967): Éditions du Seuil.



DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1997): (comp.) *Hermenéutica*. Madrid: Arco Libros.

EAGLETON, T. (1983/1996): *Literary Theory: An Introduction* . Trad. por José Esteban Calderón: *Una introducción a la teoría literaria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1993.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (2004): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Ed. Alianza.

FAULKNER, W. (1930): *As I lay dying*. Vintage Books Editions (1964).

FERRATER MORA, J. (1979): *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.

FREUD, S. (1930): *El malestar en la cultura*. Madrid (2004): Alianza Editorial. *Das Unbehagen in der Kultur*.

FUENTES, C. (1962). *La muerte de Artemio Cruz*. Introducción de José Carlos González Boixo. Madrid (1995): Ediciones Cátedra.

- (1993): *Geografía de la novela*. Madrid Alfaguara.

GADAMER, G. (1960): *Verdad y Método*. Salamanca (1992): Ediciones Sígueme, *Wahrheit und Methode*.

GARCÍA BERRIO, A. (1989): *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*. Madrid: Ediciones Cátedra.

GARCÍA BERRIO, A. / HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (2004): *Crítica literaria (iniciación al estudio literario)*.

GARCÍA GABALDÓN, J. (1996): "Mijail Bajtín" en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* / Valeriano Bozal (ed.). Vol. II, p. 67-70. Madrid: Visor.

- (1999): "La escuela de Frankfurt como modelo crítico" en *Analecta malacitana*: revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras. Vol. 22,2 Universidad de Málaga
- (1999) "Teoría programática de la literatura comparada" / Pedro Aullón de Haro, Jesús García Gabaldón. Asociación Española de Slavistas, Heraclea.

GARDINER, M. (1992): *The dialogics of critique. M. M. Bakhtin and the theory of ideology*. London: Routledge.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

- (1996): "P. Ricœur: texto e interpretación". UNED. *SIGNA*. Nº 5.
- (1997): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- (2004): "El texto literario a la luz de la Hermenéutica". UNED. *SIGNA*. Nº 13.
- (2006): *Aspectos de la novela en Cervantes*. Madrid Ed. Compañía Española de Reprografía y Servicios. Colección Ariadna.
- (2011): *Narración y ficción: literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

HABERMAS, J. (1968): *Conocimiento e Interés*. Trad. Manuel Jiménez, José F. Ivars y Luis Martín Santos (rev. José Vidal Beneyto). Madrid (1982): Editorial Taurus. *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- (1968): *Ciencia y técnica como "ideología"*. Trad. Manuel Jiménez Redondo y Manuel Garrido. Madrid (1984): Editorial Tecnos. *Technik und Wissenschaft als "Ideologie"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1985): *El discurso filosófico de la modernidad*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid (1989): Editorial Taurus. *Der Philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

KAIDA, L. (1998): *Filología rusa moderna. Nueva vertiente. Estilística del texto. Análisis composicional*. Madrid: Ediciones del Orto.

KRISTEVA, J. (1969): *Semiótica I, II*. Madrid (1978): Editorial Fundamentos. Trad. José Martín Arancibia. *Semiotica. Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil.

LANG, P. C. (1981): *Hermeneutik Ideologiekritik Ästhetik. Über Gadamer und Adorno sowie Fragen einer aktuellen Ästhetik*. Königstein: Forum Academicum.

LÉRMONTOV, M. (1840): *El héroe de nuestro tiempo*. Trad. Isabel Vicente. Madrid (1992): Ediciones Cátedra.

LOTMAN, Y. (1970): *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid (1978): Ediciones Istmo. *Структура художественного текста*.

LUKÁCS, G. (1966): *Teoría de la novela*. Trad. Juan José Sebreli. *La theorie du roman*. Ediciones Siglo Veinte.

MACEIRAS FABIÁN, M. / TREBOLLE BARRERA, J. *La hermenéutica contemporánea*. Madrid (1990): Editorial Cincel.

MOLINER, M. (1966): *Diccionario de uso del español*. Madrid (1998): Gredos.

NABÓKOV, V. (1981): *Curso de literatura rusa*. Trad. María Luisa Balseiro. Barcelona (1984): Bruguera. *Lectures on Russian Literature*.

PAZ GAGO, J. M. (1993): *La estilística*. Madrid: Editorial Síntesis.

PONZIO, A. (1998): *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Madrid: Ediciones Cátedra.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1994): *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra.

QUINTANILLA, M. A. (1985): *Diccionario de Filosofía contemporánea*. Salamanca: Ed. Sígueme.

REIS, C. (1987): *Para una semiótica de la ideología*. Trad. Ángel Marcos de Dios. Madrid: Taurus. *Para uma semiótica da ideologia*.

RICŒUR, P. (1983-1985): *Tiempo y narración I, II*. Madrid (1987): Ediciones Cristiandad.  
*Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*. París: Éditions du Seuil.

- (1986): *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Trad. Pablo Corona. México (2002): Fondo de Cultura Económica. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris Éditions du Seuil.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (1995): *Ficción y géneros literarios: los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra*. Universidad Autónoma de Madrid.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M. (1995): *Teoría de la literatura eslava*. Síntesis.

ROMERA CASTILLO, J. et alii. (1995): *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, UNED, 1994. Madrid: Visor Libros.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*. Granada: Editorial Comares.

SARTRE, J. P. (1948): "¿Qué es la literatura?". Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires (1950): Losada. *Situations II*. París: Gallimard.

SPANG, K. (1993): *Géneros literarios*. Madrid: Editorial Síntesis.

STAM, R. (1992): *Subversive pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Johns Hopkins University Press (Baltimore, Md).

SZONDI, P. (1975): *Introducción a la hermenéutica literaria*. Madrid (2006): Adaba. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Suhrkamp.

TODOROV, T. (1978): *Los géneros del discurso*. Trad. Jorge Romero León. Caracas (1996): Monte Ávila editores latinoamericana. *Les genres du discours*. Éditions du Seuil.

- (1984): *Crítica de la crítica*. Trad. José Sánchez Lecuna. Caracas (1990): Monte Ávila Editores. *Critique de la critique*. París: Éditions du Seuil.

TOLSTÓI, L. N. (1886): *La muerte de Iván Ilich*. Trad. José Laín Entralgo. Navarra (1985): Salvat Editores. *Смерть Ивана Ильича*.

TRIMMER, J.F., JENNINGS, W.C. (1998): *Fictions*. Harcourt Brace College (TX, USA).

USPENSKY, B. (1973): *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Trad. Valentina Zavarin and Susan Wittig. University of California Press (1983).

VAN DIJK, T. A. (2003): *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Editorial Ariel.

VARGAS LLOSA, M. (1993): *Lituma en los Andes*. Barcelona: Ed. Planeta.

VICENTE GÓMEZ, F. (1995): "La teoría estético-literaria de Mijaíl Bajtín: la poética sociológica", en *Bajtín y la literatura: Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*: UNED, 1994. Madrid: Visor (págs. 67-80).

VOLEK, E. (1992): *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Volumen II. Madrid (1995): Editorial Fundamentos.

VOLOSHINOV, V. N. (1927): *Freudismo. Un bosquejo crítico*. Buenos Aires (1999): Editorial Paidós.

- (1929): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid 1992: Alianza Editorial.

V.V.A.A. (1996): (Milagros Arizmendi Martínez, Mercedes López Suarez, Ana Suarez Miramón). *Análisis de Obras Literarias*. Madrid: Editorial Síntesis.

WITTGENSTEIN, L. (1921): *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid (2005): Alianza.

ŽIŽEK, S. (1989): *El sublime objeto de la ideología*. Madrid (2010): Siglo XXI.

## Summary

---

### **Ideology and Narrative:**

#### **The signifying function, the aestheticized thought, and the human relations**

---

This research deals with the study of ideology in the novel. Our motivation has philosophical implications and refers to fundamental and foundational issues of literary theory and aesthetics in general. Thus, the definition of the object of study for a correct formulation of these questions, as appropriate, represents the first difficulty of this research.

The concept of ideology is of a problematic nature due to the polysemy of the term and the Marxist pejorative use associated to it. In our work, however, we understand ideology in a general and literal way: study and system of ideas. This research seeks to justify the study of ideology and its relevance in the investigation of narrative text as a system of ideas for understanding the world that determines the individual's relationship with it within the novel.

The epistemological approach of our research relates the concept of ideology in terms of literary hermeneutics, critical theory, and dialogic criticism, linked through the critical inquiry and the signifying function of ideology.

Furthermore, the ideological representation of the signifying function in literary texts responds to aesthetic criteria, and therefore aesthetics constitutes the specificity of the methodological approach of this study. Bakhtin's essential text on literary



theory, "The Problem of Content, Material and Form in Verbal Arts", allows us to develop an understanding of the literary phenomena based on the concept of aestheticized thought. The main references to establish the foundational criteria of our investigation based on the hermeneutic-aesthetic relationship are P. Ricœur, M. Bakhtin, and J. Habermas.

Therefore, our main objective is to study the manifestation of ideology in the novel, that is, the study of aesthetic execution as an individual ideological achievement.

To this end, we study comparatively three similar novels from the point of view of content and plot in order to focus on the individual execution of the preexisting philosopheme. Our novels for textual analysis: *The Death of Ivan Ilyich* by Leo Tolstoy, *The Death of Artemio Cruz* by Carlos Fuentes, and *As I Lay Dying* by William Faulkner.

Furthermore, besides the aesthetic approach to textual analysis, we study the novels from the semantic approach of the text developed by Lotman in *The structure of the artistic text*, and from the syntactic explanation of Uspensky's ideological plane in *A Poetics of composition*.

The comparative ideological analysis of our three works establishes the semantic equivalence among them from the point of view of content, and the syntactic compositional contingency from the point of view of structure.

The plot and the theme determine the universal character of the underlying philosopheme that guides the architectural form on which the ideological structure is

based, and determines the semantic-syntactic relation with the individual aesthetic realization.

The central theme of *The Death of Ivan Ilyich* (1886) , *As I Lay Dying* (1930) and *The Death of Artemio Cruz* (1962) expresses the conflict within the subject (subjectivity) because of sociocultural conditionings that determine and inhibit individuality, and reduce the subject to a purely social product (reified , alienated).

The syntactic contingency and the semantic equivalence represent the main resources of ideologization in the novel. The semantic equivalence designates the relationship with the philosopheme (architectonics), and the semantic unity of universals.

The significant juxtaposition of the elements points to the composition of individual syntactic contingency, which performs the aesthetic form. The linking of hermeneutics and aesthetics is analogous to linking the universality and individuality. The thematic aspects of the content and the plot relate to the concepts of philosopheme and motifeme respectively.

The results indicate that the relationship between form and content is ideologizing. The semantic equivalence manifested in the content determines the relationship with the aestheticized philosopheme, and the contingent execution of the compositional form.

The transposition of the systematic distortion of the social code to the context of human relationships causes degradation and failure of these, and represents the most pervasive and profound subject of literary representation.

The isolation or detachment of a content represented aesthetically establishes a valuation relationship of it, and it is a fragment that represents life. The aesthetic execution of content through the material manifests the various compositional possibilities of it based on aesthetic intuition, thus pointing to the underlying philosopheme.

Thereby, the main signifying function of ideology claim its specific nature: the power and the right to signify. The positive dimension of ideology, namely, the ability to generate meanings, enables not only overcoming the material, but the subversion of monological ways that exclude dialogue, and alienate consciences.

Hence, in brief, the aestheticized thought is oriented towards the subversion of ideological distortion, and restoring the axiological values of human relations.